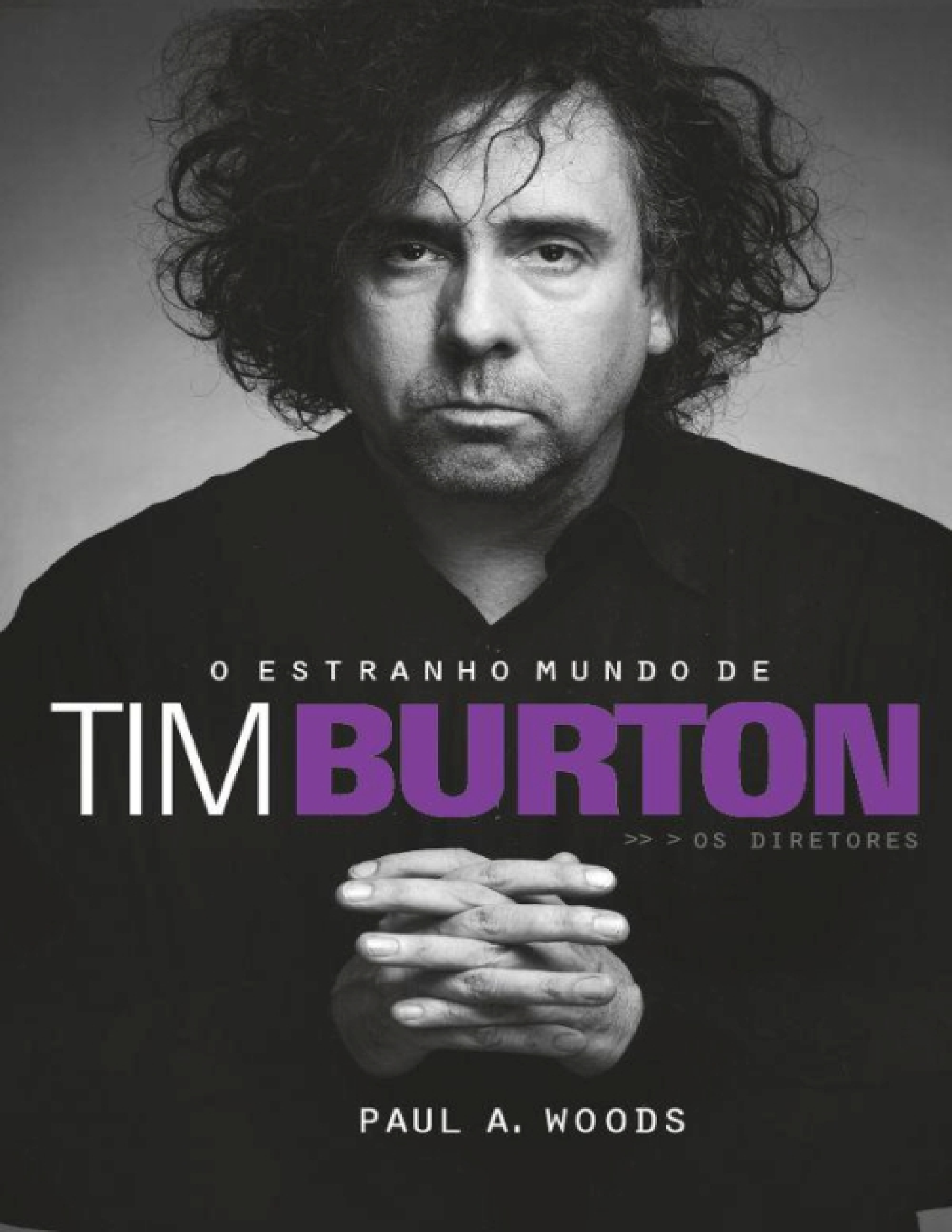




O ESTRANHO MUNDO DE

TIM BURTON

>> > OS DIRETORES

PAUL A. WOODS

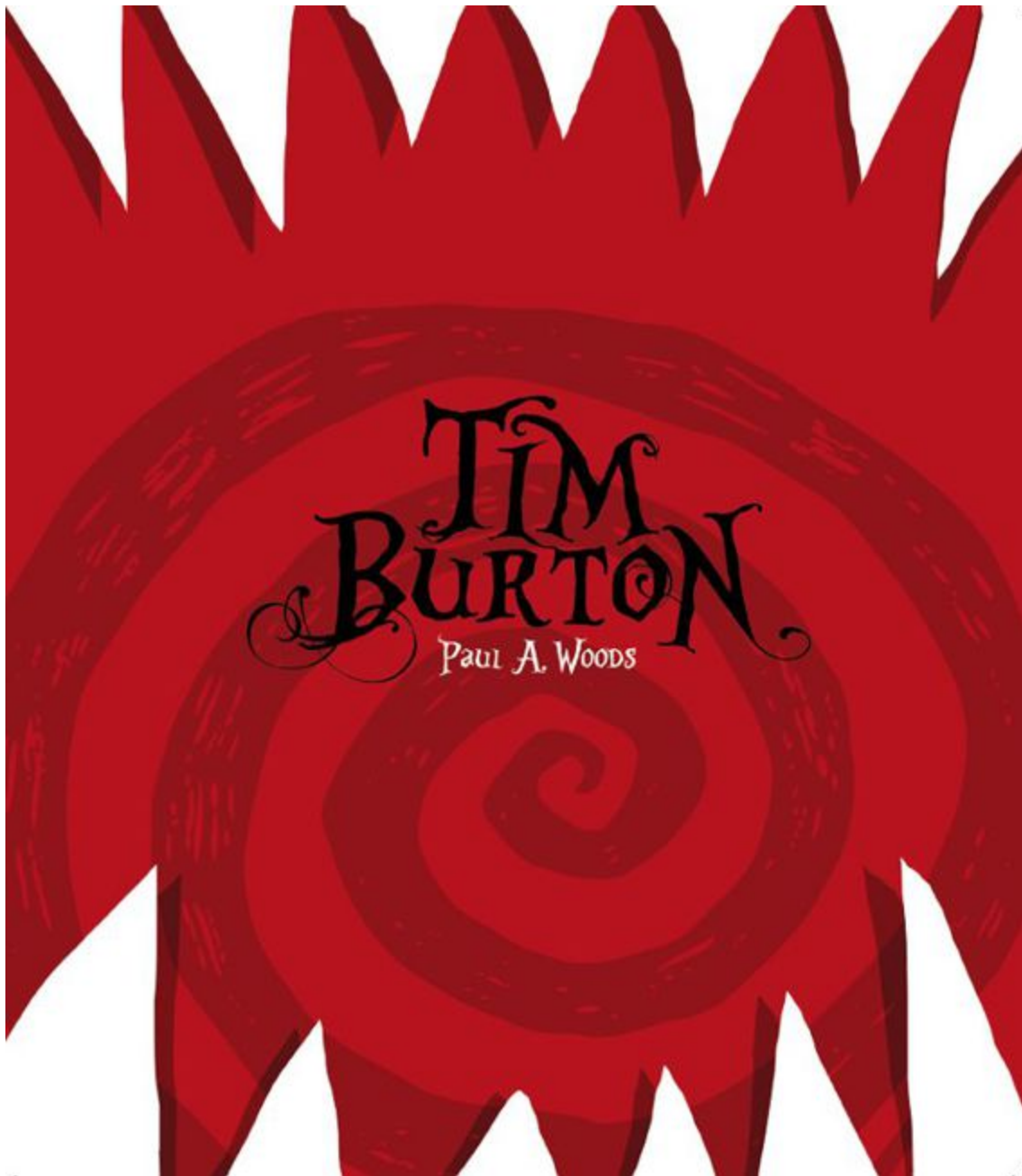


**FAZ PARTE DO
ESTRANHO MUNDO DE
TIM BURTON:**

- Ter um estilo sombrio, apesar de ter começado a carreira nos estúdios Disney.
- Fazer um filme em homenagem a Ed Wood, considerado o "pire diretor de todos os tempos".
- Fazer um curta inspirado no clássico *Frankenstein*, mas contando a história de um cachorro que volta à vida.
- Esculpir a adolescente Winona Ryder para um filme de comédia de terror de gigantes como *Os fantasmas se divertem* e vê-lo se transformar em sucesso de bilheteria.
- Convidar Jack Nicholson para viver o papel do Gortan na adaptação de *Batman* para o cinema.
- Ter como compositor de grande parte da trilha sonora de seus filmes o vocalista de uma banda pop dos anos 1980.
- Criar uma parceria de anos com o excêntrico Johnny Depp.
- Quase enlouquecer a equipe de filmagem ao rodar *O estranho mundo de Jack* utilizando apenas a técnica de stop-motion.
- Inspirar-se em uma série de contos de Inês de Almeida dos anos 1960, considerados ultraviolentos na época, para criar *Marte Ataca!*
- Ter a sua reimaginação de *A fantástica fábrica de chocolate* considerada mais sombria e fiel ao livro do que o filme de 1971.
- Transformar um musical consagrado do teatro, *Sweeney Todd*, em um filme sombrio e violento (e ao mesmo tempo muito engraçado).
- Arrecadar mais de US\$ 1 bilhão com a sua versão de *Alice no país das maravilhas*.

"A loucura de uma pessoa muitas vezes é a realidade de outra"
Tim Burton







Título original: Tim Burton – A child's of nightmares

Copyright © 2002, 2007 by Plexus Publishing Limited

Todos os direitos reservados.

Tradução para a língua portuguesa: copyright © 2011, Texto Editores Ltda.

Diretor editorial

Pascoal Soto

Editora

Mariana Rolier

Produção editorial

Sonnini Ruiz

Marketing

Léo Harrison

Tradução

Cassius Medauar

Preparação de texto

Amanda Orlando

Revisão

Bel Ribeiro e Vivian Miwa Matsushita

Capa e projeto gráfico

Retina 78



Texto editores Ltda.
uma editora do grupo LeYa
Rua Desembargador Paulo Passaláqua, 86
01248-010 Pacaembu São Paulo SP Brasil
www.leya.com

SUMARIO

INTRODUÇÃO

CURTAS: TIM BURTON: 1989

AS GRANDES AVENTURAS DE PEE-WEE: TIM BURTON: 1985

OS FANTASMAS SE DIVERTEM: TIM BURTON: 1987

BATMAN: TIM BURTON: 1989

EDWARD MÃOS DE TESOURA: TIM BURTON: 1990

BATMAN O RETORNO: TIM BURTON: 1992

O ESTRANHO MUNDO DE JACK: TIM BURTON: 1992

ED WOOD: TIM BURTON: 1994

MARTE ATACA!: TIM BURTON: 1997

A LENDA DO CAVALEIRO SEM CABEÇA: TIM BURTON: 1999

PLANETA DOS MACACOS: TIM BURTON: 2001

PEIXE GRANDE: TIM BURTON: 2003

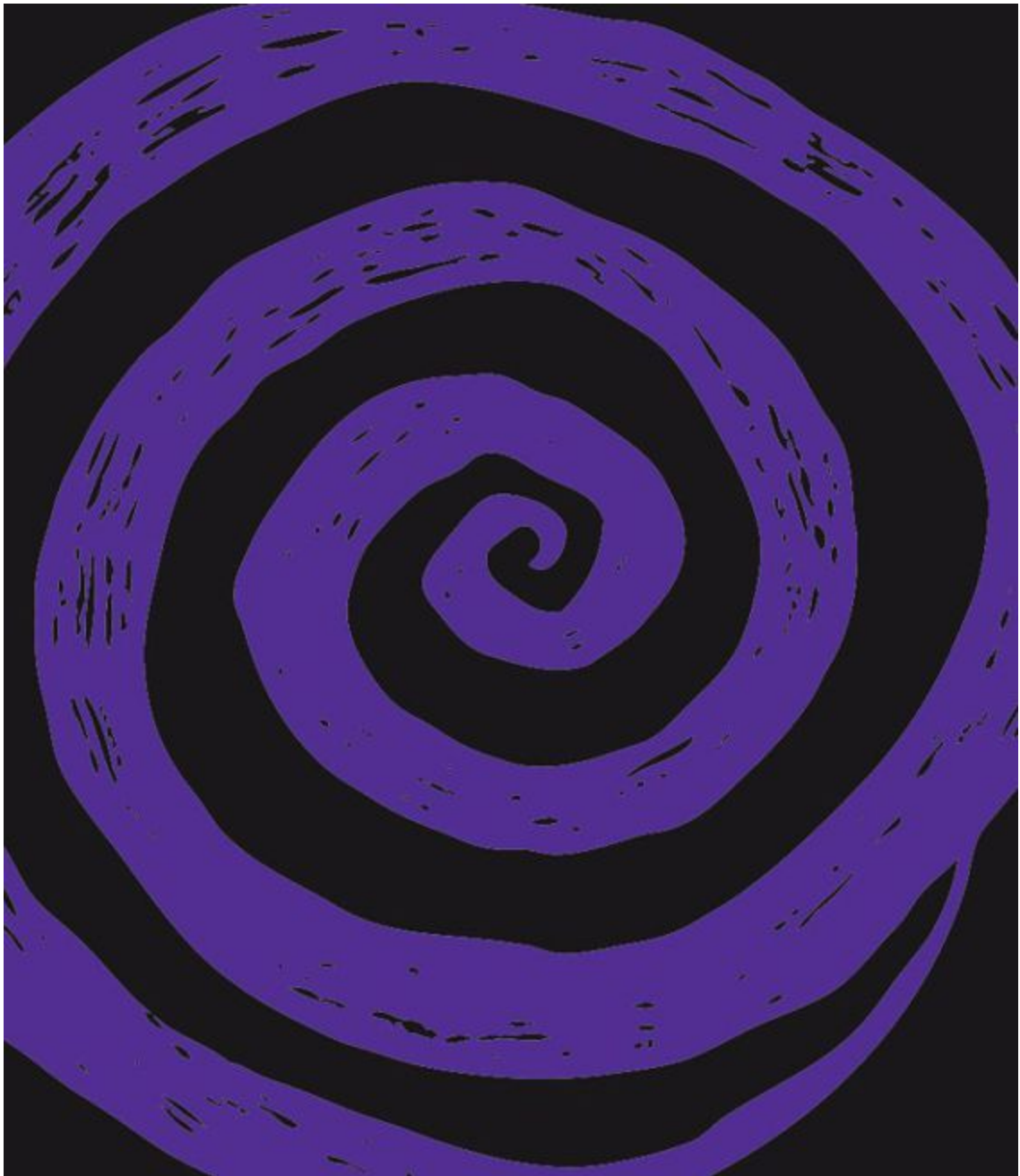
A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE: TIM BURTON: 2005

A NOIVA CADÁVER: TIM BURTON: 2005

SWEENEY TODD: TIM BURTON: 2007

9 – A SALVAÇÃO: TIM BURTON: 2009

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: TIM BURTON: 2010







INTRODUÇÃO

por Paul A. Woods

ERA UMA VEZ... um menino solitário que era ignorado pelas pessoas à sua volta. Em vez de amigos normais, ele cresceu gostando de monstros e cachorros...

Nascido em Burbank, Califórnia, no dia 25 de agosto de 1958, Timothy William Burton era uma criança do fim da era do *Baby Boom*. No subúrbio de Hollywood onde cresceu, cada uma das intermináveis casas e bangalôs, iluminados à noite pelo tubo de raios catódicos do cinescópio, era um santuário de segredos. A imaginação hiperativa do adolescente reinterpreta tudo o que via, até o Lar, Doce Lar virar o Castelo do Barba Azul. Essa criatividade exuberante, arrancada da maioria de nós pelo conformismo e as responsabilidades da vida adulta, criou um mundo de sonhos sombrios e pesadelos coloridos, um mundo que podemos experimentar ocasionalmente através dos filmes de Tim Burton.

Uma criança suburbana alienada, Burton adorava desenhos animados e filmes de monstros, preferências que mais tarde seriam expressadas em seus próprios desenhos. Esse gosto se transformou em um amor por truques e pelo grotesco, manifestados em incidentes como a vez em que cortou a cabeça de seus soldados de brinquedo e disse a um vizinho que aquilo era obra de invasores do espaço. Lembrando-se dos bons filmes de terror de baixo orçamento a que assistia nas matinês de sábado à tarde, Burton pensou: “Quantas coisas vemos quando somos crianças e permanecemos com a gente... e passamos uma boa parte da vida tentando recapturar essas experiências”.

Enquanto seus pais, aparentemente supernormais, ficavam confusos e pouco conversavam com o filho desajustado, o jovem Tim Burton se refugiou no mundo da imaginação, que o abrigou. Como um Coronel Kurtz¹ suburbano, o pequeno Tim ficou amigo do horror. Mas, ao contrário do coronel, seu horror não se sentava em um trono sangrento em cima dos corpos de vítimas da guerra. Seu amor pelo grotesco era um conforto.

“Quando você não tem muitos amigos”, Burton se lembraria muitos anos depois de sua infância, “nem uma vida social (...) você se distancia do resto da sociedade; é como se estivesse olhando por uma janela (...), mas existem muitos filmes bizarros por aí, então você consegue aguentar bastante tempo sem amigos”. Filmes clássicos de monstros em preto e branco, ficção científica dos anos 1950, desenhos animados que passavam aos sábados de manhã, contos de fadas em animação, ele bebeu em todas essas fontes.

“Cresci vendo coisas como *The Brain that Wouldn't Die* aos sábados à tarde na televisão”, disse Burton, lembrando-se de que também adorava os vergonhosos filmes chamados de *trash*. “Tem um cara com o braço arrancado e o sangue está espalhado pela parede. Eu vi isso na TV quando tinha oito anos. E nunca enxerguei cenas como esta de forma negativa. Acho que essas coisas, quando não são podres como na vida real, acabam sendo catárticas.” Foi assim que a estética gótico-infantil de Burton começou a se formar.

Quando começou a fazer curtas-metragens em Super 8 aos treze anos, estava dominado pelos filmes clássicos de terror dos anos 1930 e 1940; o primeiro foi inspirado em *O lobisomem*; o segundo, no estilo médico-louco no qual Boris Karloff havia sido especialista; mas foi o terceiro sua primeira tentativa de animação, um curta em *stop-motion* no qual utilizou um modelo de homem das cavernas. Depois de frequentar o Instituto de Artes da Califórnia, ele desenvolveu esse dom no curta animado *Stalk of the Celery Monster* (1979), que chamou a atenção da Disney Corporation.

Criado muito perto dos Estúdios Disney, Burton, apesar de ter ridicularizado o nome da companhia algumas vezes, também é uma criança do Tio Walt. Os vários anos trabalhando na Disney, apesar de frustrantes, deram início à evolução gradual da sua estética de desenhos animados góticos, reconhecida mais tarde como dotada de um estilo único. A Disneylândia de Burton tem a atmosfera da Mansão Mal-Assombrada do parque, com seus fantasmas zombeteiros e brincalhões, juntamente com a floresta da Branca de Neve, onde mulheres bonitas se transformam em velhas caducas e os medos de crianças pré-púberes se refletem em árvores sombrias e retorcidas.

E talvez tenha sido bizarramente apropriado que seu primeiro projeto para a Disney tenha adotado Vincent Price, o sádico com voz sedosa do terror gótico americano, como sua figura paterna e espiritual. Price emprestou sua voz para o curta animado *Vincent* (1982), que mostrava um garoto neurótico que fingia ser personagens de Edgar Allan Poe interpretados no passado pelo veterano ator. Apesar de ter declarado que “Crescendo como parte da geração da TV, provavelmente acabarei indo na direção do mau gosto”, Burton concorda que também tenta “transformar o mau gosto em bom gosto”. Além disso, os arquétipos dos monstros universais de sua juventude, o Monstro de Frankenstein, Conde Drácula e Lobisomem, todos solitários supremos, não foram transformados em assassinos em série sobrenaturais e destrutivos em filmes de terror lançados depois dos anos 1970. Em vez disso, na cidade de brinquedo gótica de Burton, o retardado e sobrenatural monstro de Karloff se transforma no adorável cachorro da família, trazido de volta do mundo dos mortos por parafusos de eletrodos bem familiares colocados em seu pescoço, em *Frankenweenie* (1985), seu segundo filme, renegado pela Disney, que se tornaria famoso anos mais tarde. Para Burton, um sentimentalista mórbido, seu senso de alienação foi gerado pelos vícios da raça humana, e por isso ele investiu muito do amor que tinha em cachorrinhos.

(Um de seus grandes fracassos comerciais foi um desenho animado lançado em 1991 que se chamava *Vida de cachorro*. Produzido por Steven Spielberg e engavetado por dois anos, retratava tramas vistas apenas do ponto de vista do cão que inspirou o título do filme, o que presumivelmente parecia uma boa ideia na época. Mais recentemente, Burton parece estar considerando ser enterrado com seu falecido chihuahua, Poppy, caso as autoridades do cemitério de animais permitam.)

Os trabalhos de Burton pós-Disney prosseguiram com seu caricaturismo macabro e um desenvolvimento emocional meio tardio. *As grandes aventuras de Pee-Wee* (1985), seu primeiro grande trabalho como diretor, é uma agradável brincadeira infantil no universo fofo-sinistro do personagem de TV Pee-Wee Herman. Pee-Wee era uma criação do ator Paul Reubens, que entraria para o círculo dos colaboradores de longo prazo de Burton, que também incluía o designer de produção Rick Heinrichs, um velho amigo dos tempos de Disney, e o compositor de trilhas sonoras Danny Elfman. (A assexualidade aguda do personagem de Reubens ficou desacreditada quando seu criador foi preso por se masturbar em um cinema pornô. Sem o carimbo de ator de programas infantis das manhãs de sábado, Reubens continuou a ser um ator secundário, pelo menos nos filmes de Tim Burton.) Depois de *Pee-Wee* ter alcançado o status de *cult*, veio o surpreendente sucesso comercial *Os fantasmas se divertem* (1987), que tratava as armadilhas sangrentas do terror gótico como um dos brinquedos mais sensacionais de um parque de diversões, cujo personagem mais famoso e marcante era um zumbi degenerado e lendário.

Burton estava criando seu próprio nicho de juventude gótica. Apesar de isso ter sido inicialmente creditado a Reubens, o criador de Pee-Wee, o estúdio cinematográfico barato que o personagem visitava continha, entre outras coisas, um filme B de Godzilla sendo rodado. Apesar de os filmes de monstros japoneses serem ridicularizados por seus efeitos especiais baratos, Tim Burton sempre foi um entusiasta do gênero, que conhecia muito bem o potencial onírico da técnica que combinava modelos de *stop-motion* crus e um homem em uma fantasia de dinossauro que cospe fogo. (“Porque eu era um garoto muito quieto”, testemunha Burton, “e nem um pouco expressivo em nada do que fazia, aqueles filmes [do Godzilla] eram uma forma de me soltar. Eu gostava da ideia de descontar a raiva em uma escala tão grande”. E como tributo, mais tarde, ele faria seus bonequinhos piromaniacos alienígenas de *Marte ataca!* pararem seus atos destrutivos para assistir a um Godzilla destruir uma maquete de Tóquio na TV.)

O parque de diversões de Hades, em *Os fantasmas se divertem* é o mais impressionante dos mundos hermeticamente fechados de Burton, com Betelgeuse,² interpretado por Michael Keaton, aparecendo e desaparecendo daquela pós-vida brega e artificial ao seu bel-prazer. Claramente falso, mas com um detalhamento incrível das miniaturas, foi um antecedente em escala menor da Gotham City escura e sombria onde Batman viveria, do pesadelo gótico da vila de *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* (1999), e até mesmo da nova “floresta encantada” do irregular *Planeta dos macacos* (2001). (E, dado o amor incondicional de Burton por todos os filmes de terror, não é possível que apenas este autor que vos escreve enxergue um paralelo entre o mundo inferior no qual os Maitlands entram em *Os fantasmas se divertem* e o mundo-limbo que existe dentro de um quadro no filme de terror surrealista italiano *Terror nas Trevas*, de Lucio Fulci.)

Talvez por tudo isso, os donos da imaginação popular tenham escolhido Burton para imortalizar o mito pop americano: *Batman* (1989) é um filme de ação épico, no qual a atmosfera é tudo e a ação propriamente dita conta pouco, um filme mais fácil de ser admirado do que adorado, apesar de *Batman – o retorno* (1992) seguir as promessas do primeiro episódio da saga, com caracterizações grotescas e imagens tão memoráveis quanto.

Ed Wood (1994) garante ao cineasta mais inepto comicamente dos anos 1950 uma cinebiografia em estilo monocromático romântico negada a qualquer diretor “sério”. Burton, que foi arrebatado na infância pelo surreal e ilógico *Plano 9 do espaço sideral*, de Wood, fez do filme sua obra-prima, reconciliando a poesia do terror barato e a ficção científica com a tragédia silenciosa das aspirações humanas.

Marte ataca! (1997) é um alegre programa de destruição total, baseado nas memórias vagas e carinhosas de Burton dos cards de ficção científica dos anos 1960, “que foram tirados rapidamente do mercado por serem muito controversos”. (“Você já viu algo que meio que desapareceu, e depois ficou se perguntando se era um sonho ou algo real mesmo?”, Burton perguntou ao especialista em ficção científica, Bill Warren, pois aquilo estava guardado em seu subconsciente desde sempre.) *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* se apodera de um pseudofolclore americano, baseado em uma história de Washington Irving, e o transforma em um conto de fadas sangrento, uma homenagem simultânea ao gótico pomposo do estúdio inglês Hammer Films e a irracionalidade poética do cineasta italiano de filmes de terror Mario Brava. (O leitor encontrará vários textos e análises feitos por Kim Newman e J. Hoberman, dois autores que estudam a relação entre o cinema americano e o que o historiador do gênero de terror David J. Skal chama de “cultura dos monstros”, combinando tudo isso com os elementos da cultura pop interpretados por Burton.)

Burton foi alvo de críticas devido ao fato de apenas dar ideias, mas nunca escrever seus próprios roteiros, que são acusados de não focarem o conteúdo narrativo, com seus filmes sendo no máximo uma série de *mise-en-scènes* ou então, na pior das hipóteses, um conjunto de tomadas sem estrutura. Entretanto, Burton investe um talento artístico sincero em um material central supostamente frívolo. A suspensão das descrenças infantis são a ordem do dia. Na tela, nos identificamos com simpáticas aberrações, monstros ou demônios, e também com o Morcego, ou pelo menos com seus sonhos sexuais reprimidos ao se deitar com a Gata. O cavaleiro das trevas é um homem assombrado, quase tão neuroticamente desajustado quanto seus grotescos inimigos. (“Ele permanece nas sombras”, Burton afirmou sobre o Batman. “O poder do personagem está em sua solidão e tristeza.” Muitos críticos declararam que isso seria uma afirmação autobiográfica, também presente em *Vincent*, *Edward mãos de tesoura* e no estranho Ichabod de *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*. Burton, relutantemente, aceita as analogias, apesar de claramente ter um senso de humor que equilibra sua melancolia.

Mas o sombrio e o frívolo caminham de mãos dadas. Os demônios pagãos que assombram Halloweentown, a cidade do Dia das Bruxas, são apenas pequenos bonecos malvados, e os bonecos animados estúpidos de Marte só querem se divertir, apesar de fazerem isso à custa de destruir nosso planeta e matar todo mundo. Esse comportamento, entretanto, nos inspira uma catarse adolescente que faz que sintamos vontade de nos juntar a eles. Como Frank Rose, citando Caroline Thompson, a roteirista de *Edward mãos de tesoura* (1990) em *Tim Cuts UP*, “Tim é a obsessão dos garotos de doze anos. E esta é (...) uma cultura de garotos de doze anos”.

O próprio Edward, encarnado por um jovem Johnny Depp, é uma das imagens mais duradouras do jardim de pesadelos de Burton. Originário não da cultura americana de monstros, mas do caderno de desenhos do jovem Burton, ele é a imagem onírica do próprio cineasta, o garoto monstruoso e desajustado com coração de criança e alma antiquada. Como Pee-Wee, Betelgeuse, Batman e todos os personagens animados de Burton, sua alma é mostrada através de uma fantasia bizarra e muita maquiagem. “Quando você se fantasia”, diz Burton, “pode deixar algo bizarro sair junto. Isso remete ao teatro grego original: tudo são máscaras (...)”.

Sendo um monstro de Frankenstein angelical, Edward permanece com o coração inocente e angustiado, até se lembrar do ditado moral do pai de Mary Shelley, muito utilizado para descrever o comportamento de sua mais famosa criação: “Trate mal uma pessoa e ela se tornará má”. “A dolorosa história de Edward engloba o que sinto em relação à vida”, confirmaria Burton, dando crédito aos críticos que disseram que o longa seria uma autobiografia velada. “É uma mistura de bem, mal, sombra, luz, alegria e tristeza.” Talvez a expressão definitiva de como Burton, através de sua sensibilidade, transmitia emoção genuína aos contos de fadas góticos, ele admite: “Eu mesmo chorei muito [em *Edward mãos de tesoura*]. Daquele momento em diante, não liguei mais para o que as pessoas pensavam e nunca mais me senti daquele jeito a respeito de nada que dirigi”.

A sentimentalidade de *Edward mãos de tesoura* fica mais explícita na cena de Natal com neve, como em *Batman – o retorno* e, é claro, *O estranho mundo de Jack* (1993), descaradamente rotulado como “um filme de Tim Burton” mesmo depois de ele ter passado a direção para o antigo companheiro de Disney, Henry Selick. Mas esse é um Natal que mistura consumismo espalhafatoso com figuras góticas. “Adoro contos de fadas”, Burton atestou, “mas eles perderam seu significado, por culpa da Disney, que deu uma *limpada* neles”. Ainda assim, Burton colocou, aos poucos, elementos dos Irmãos Grimm e *Struwwelpeter* nas veias das empresas Disney durante anos, até que a sensibilidade gótica de contos de fadas dos havia muito tempo engavetados *Vincent* e *Frankenweenie* crescesse e se transformasse em *O estranho mundo de Jack*.

Lançando uma linha de brinquedos e figuras de ação, *O estranho mundo de Jack* se tornou a sensação da temporada para crianças (e pais) que preferiam o gosto da sacarina com um toque de estricnina. Apesar de menos assustador, um tipo de monstro fofo, superficialmente semelhante a animações como *Shrek* e *Monstros S.A.*, também permitiu a Burton saciar sua propensão a criar histórias macabras para crianças. O poema que deu origem a *O estranho mundo de Jack* foi publicado em 1993 com desenhos do próprio Burton, bastante influenciado por Charles Addams (o criador da Família Addams) e Edward Gorey, autor e ilustrador *cult* de várias histórias sarcasticamente salutares que envolvem a morte de crianças infelizes.

A influência de Gorey foi sentida mais fortemente em *O triste fim do Pequeno Menino Ostra e outras histórias* (1997), o segundo livro de Burton, que é uma coletânea de 23 poemas curtos e tristes sobre crianças desajustadas, com ilustrações marcadas pelo expressionismo afetivo estranho dos seus rabiscos. A obra foi dedicada a Lisa Marie, sua namorada e musa desde o começo dos anos 1990, que apareceu como Vampira em *Ed Wood* e como a Rainha do Espaço Sideral em *Marte ataca!*. Segundo amigos de Burton, Lisa Marie teria feito de tudo, inclusive salvar a vida do cineasta. Para mais detalhes, leia a entrevista com o casal realizada por Christine Spines, intitulada “Homens são de Marte e Mulheres são de Vênus”.

Com um grau similar de humor negro, mas também com uma empatia natural pelo estranho personagem título, Burton nos conta a história de um garoto meio molusco que nasceu assim porque os pais comeram frutos do mar na lua de mel. A mãe protesta: “Não pode ser meu. / Ele tem cheiro de mar, de algas e água salgada”. Totalmente impotente com a situação, o pai vira um canibal quando o médico o aconselha a devorar seu trágico pequeno filho como solução para o problema: “Você é feliz, filho? / Não quero me intrometer, mas você sonha com o Céu? / Você já quis morrer?”.

Personagens menos trágicos são a Rainha Almofada de Alfinetes (“A vida não é fácil / para a Rainha da Almofada de Alfinetes. / Quando ela se senta em seu trono / alfinetes entram em seu baço”) e o super-herói gosmento Garoto Mancha (“Ele não pode voar sobre prédios altos / ou correr mais rápido que um trem / o único talento que parece ter / é deixar uma mancha nojenta”). Provavelmente sem nenhuma surpresa, *O triste fim do Pequeno Menino Ostra e outras histórias* não entrou nas listas dos mais vendidos. Publicado depois do negligenciado *Marte ataca!* e antes do bem recebido gótico barroco *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*, ele é um Tim Burton não diluído. Felizmente, o Garoto Mancha, da mesma forma que seu ilustre predecessor, Batman, retornou em uma série de curtas animados publicados na internet a partir de 2000, sempre com duração máxima de dois minutos, nos quais Burton coloca o herói lutando contra os vilões de Burbank: Roy, o Garoto Tóxico; a Garota que Encara e o Cabeça de Bola de Boliche.

Apesar de Burton ter declarado na época do lançamento de *Ed Wood* que: “Ninguém vai se arriscar a fazer algo novo em Hollywood. A mentalidade reacionária deles me deixa preocupado”, ao dirigir a “reinvenção” de *Planeta dos macacos* para a 20th Century Fox a um custo de US\$ 140 milhões, ele produziu seu filme menos burtoniano até ali. Apesar das maquiagens e expressões memoráveis dos macacos, e da atmosfera dos ambientes que prendiam mais a atenção do que as previsíveis cenas de ação, falta ao filme uma sensação de mau agouro e alienação presentes no longa-metragem original de 1968, um grande desapontamento vindo de alguém tão inserido na cultura de monstros da década de 1960 quanto Burton, para quem o novo milênio coincidia com um estado de incerteza.

O relacionamento de oito anos com Lisa Marie, de quem Burton chegou a ficar noivo e que era sua musa ao ponto de o cineasta realizar uma sessão de fotos com ela reproduzindo a famosa cena de *A máscara de satã*, de Bava, no qual Barbara Steel encarnava a dama de ferro, teve um ponto final em favor da atriz britânica Helena Bonham Carter. (“O amor é uma grande massa de conflitos emocionais”, Burton declarou no começo de seu relacionamento com Lisa Marie, “e que nunca são simples. O Amor será sempre uma grande abstração na minha mente.”)

A senhorita Bonham Carter tornou-se uma figura fixa nos filmes de seu companheiro, com papéis coadjuvantes vívidos, como a bruxa de *Peixe grande* (2003), apesar de logo em seguida dar à luz o primeiro filho do casal. Como um bem-vindo passo para trás após o vazio *remake* de *Planeta dos macacos*, *Peixe grande* falha na intenção do diretor de se “desburtonizar”. Sendo uma odisseia (baseada no livro de Danny Wallace que tem como subtítulo: “Uma história de proporções míticas”) através dos caminhos e florestas do interior americano, suas grandes histórias sobre um lobisomem dono de um circo, um gigante devorador de ovelhas, uma bruxa com olho de vidro e gêmeas siamesas cantoras são uma reminiscência da fantasia carnavalesca *As sete faces do Dr. Lao*, rodada por George Paul em 1964.

Mas o elemento que humaniza essa fantasia é algo bem pessoal. Em 2000, enquanto seu filho meio estranho procurava locações para o *Planeta dos macacos*, Bill Burton morreu. Sua esposa, Rickie, faleceu dois anos

depois.

Quando o Burton mais jovem (que herdou o roteiro de Spielberg) começou a produzir *Peixe grande*, percebeu que tinha encontrado um conceito bem comovente. Em uma épica história sem pé nem cabeça, Ewan McGregor, que interpreta a versão jovem do moribundo Albert Finney, vive uma vida de fantasias incríveis, que elouquecem seu filho cético e ansioso.

“Voltei a pensar no meu pai”, Burton relembra, “e mesmo tendo sido uma relação ruim, no começo era meio mágico. Ele usava dentadura e, nas noites de lua cheia, fingia que ia se transformar em um lobisomem. Nós admirávamos essas coisas e, com isso, percebemos que ele era um personagem meio mágico (...). Fiquei anos sem me lembrar dessa história.” Mas enquanto *Peixe grande* encontrou grandes temas em contos populares modernos, Burton reforçaria sua paixão por fantasia juvenil.

A fantástica fábrica de chocolate (2005) é a primeira ligação de Burton com o McLanche Feliz desde *Batman – o retorno*, pois é sombrio o suficiente para dar pesadelos aos jovens viciados em comer porcarias. Nessa mesma época, Burton, que recentemente se tornara pai, confessou que também possui suas características infantis, “tenho pesadelos ao assistir *Teletubbies*...”. Para os adultos, o filme é especialmente interessante para aqueles que cresceram lendo os livros infantis sarcasticamente moralistas de Roald Dahl ou para os que se lembravam nostalgicamente da primeira tentativa (com Gene Wilder como Willy Wonka) de filmar o livro sobre a fábrica de chocolate.

A fantástica fábrica de chocolate foi o maior sucesso de bilheteria de 2005, colocando-se ao lado de outros sucessos comerciais do diretor, como *Batman* e (ironicamente) o *Planeta dos macacos*. Um dos grandes atrativos do filme também foi a atuação de Johnny Depp, outra musa de Burton, dando um show como Wonka. Estéril, sinistramente gentil e com um jeito andrógono no estilo Michael Jackson, acabou ganhando aplausos até mesmo do inicialmente cético Wilder.

Juntamente com o grande astro de filmes de terror europeus da Hammer, Christopher Lee, e Helena Bonham Carter, Depp virou parte da trupe regular de Burton. Todos eles se teletransportaram do set de *A fantástica fábrica de chocolate* e foram emprestar suas vozes para o filme de menor classificação etária (porém o mais interessante) de Burton, *A noiva cadáver* (2005).

Ou melhor, *A noiva cadáver de Tim Burton*, que é o título completo, da mesma forma que o nome de Burton foi anexado ao título de *O estranho mundo de Jack*, utilizando-se o conceito do logotipo desenhado a lápis por ele, e trazido à vida por uma animação feita com *stop-motion*. O uso desse processo meticuloso (que Burton tinha deixado de lado em favor do CGI desde *Marte ataca!*) é um trabalho apaixonado, aparentemente inspirado tanto pelas animações toscas dos anos 1960, como *Mad Monster Party*, quanto pelo mítico criador de monstros Ray Harryhausen, um herói tanto para Burton quanto para Peter Jackson, seu irmão de alma diametralmente oposto.

Seus personagens principais, o Victor, de Depp, e a Emily, de Helena, são caricaturas dos próprios atores, espigadas e com olhos arredondados. (Emily, a personagem do título, tem na órbita de um dos olhos um verme que fala igual a Peter Lorre, o ator de personagens estranhos). Inspirada pelo folclore judeu-russo, a personagem gótica vitoriana de Bonham Carter foi assassinada no dia de seu casamento, mas ainda busca o amor no mundo dos vivos.

Entretanto, Helena afirma não achar o personagem sombrio: “é uma noção terrivelmente romântica de que vamos nos encontrar com as pessoas de quem sentimos falta (...)”, e Burton concorda com sua musa: “crianças muito pequenas vêm e me dizem que adoraram o filme (...) somos nós, como adultos e por estarmos mais próximos da morte, sabe como é, que nos assustamos e passamos esse medo (para eles)”.

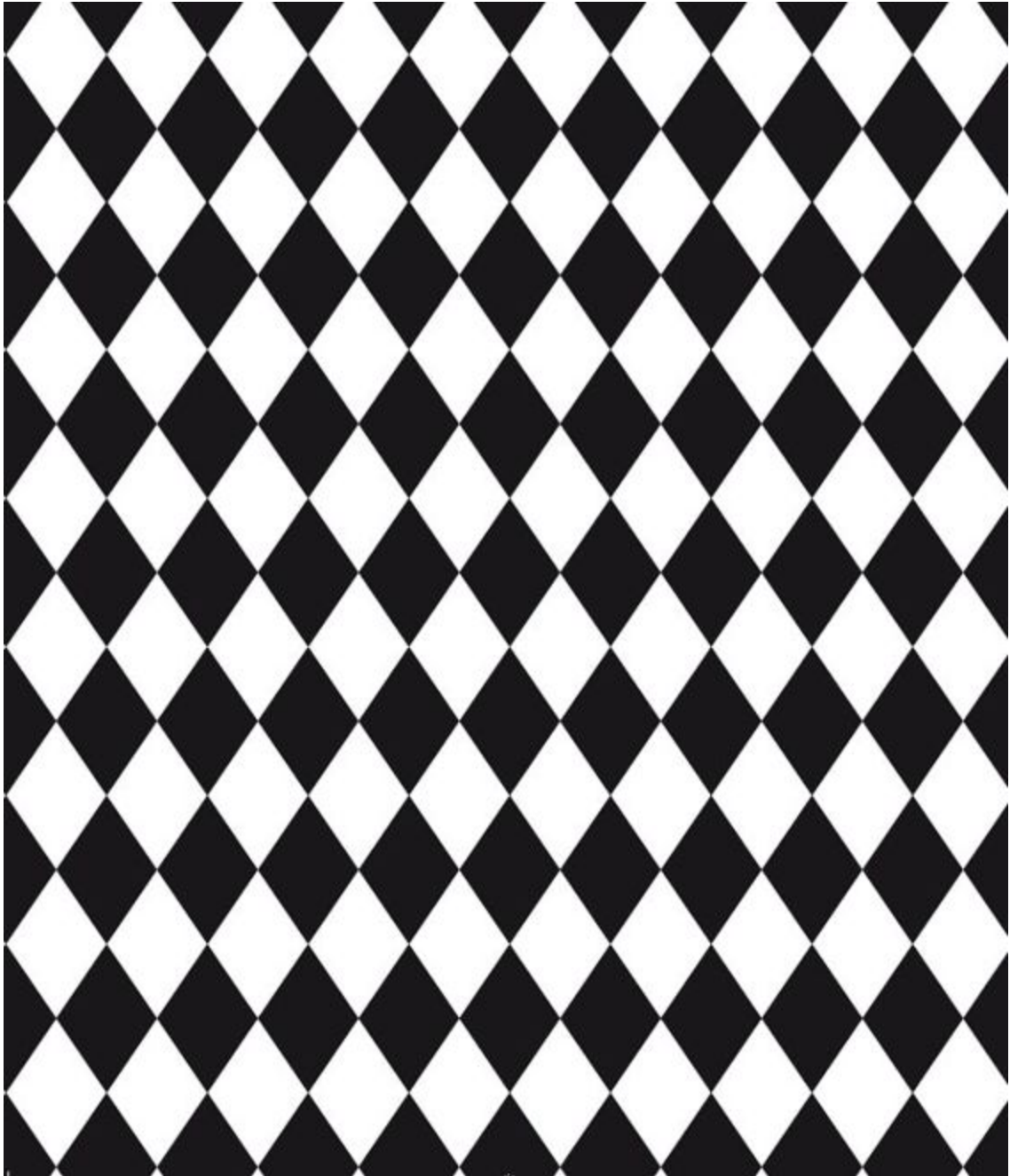
Mas *A noiva cadáver* ainda peca pela ausência da criatividade louca de seu predecessor. Se tomarmos os filmes adorados por Burton, cuja realização dependeu do trabalho de figuras como Poe, Corman e Price, como uma apoteose do seu gosto, *O estranho mundo de Jack* é um infernal e turbulento *A máscara da morte escarlate*, enquanto *A noiva cadáver* seria um suavemente sepulcral *O túmulo sinistro*.

Será que Burton, a eterna criança sábia, conseguirá um dia transformar esses temas góticos em algo mais adulto? Seu primeiro passo foi *Sweeney Todd* (2008). Com um tom mais sombrio do que qualquer outra obra de Burton, o filme conta a história de um barbeiro vitoriano que se torna um assassino em série, trama que teve origem nas publicações de ficção do século XIX.

O Sweeney Todd de Tim Burton é uma versão do musical da Broadway criado por Stephen Sondheim, com as partes sangrentas equilibradas com humor e músicas satíricas e maliciosas. Johnny Depp é Sweeney, o

cortador de gargantas, e Helena Bonham Carter interpreta a Sra. Lovett, a confeitadeira que mora ao lado da barbearia e utiliza em suas tortas ingredientes fornecidos por Sweeney. A conhecida trupe de Burton canta músicas misantrópicas e tenta fazer que o público seja simpático ao lendário matador.

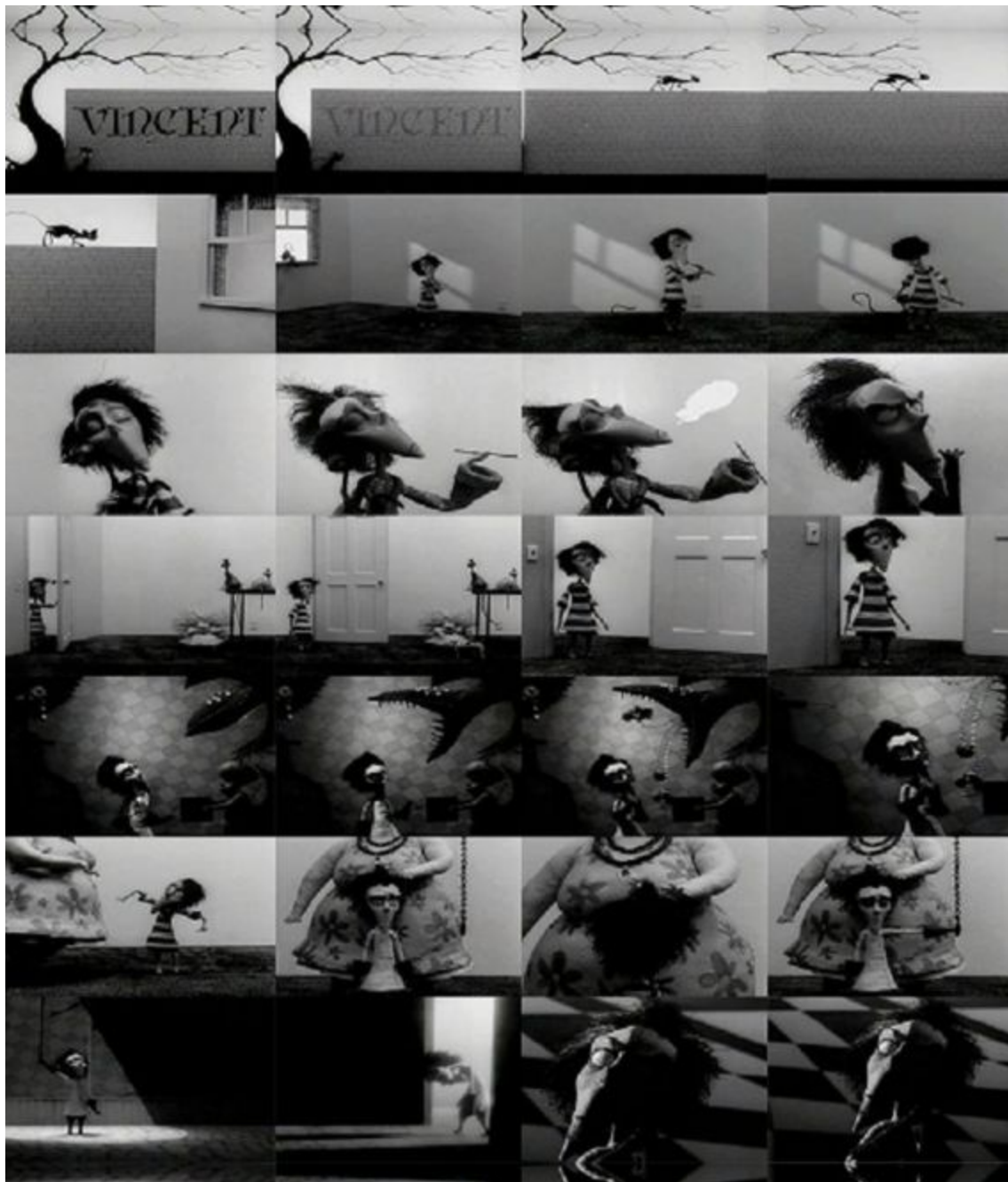
Com Burton a caminho dos 50 anos, sua adolescência criativa deve provar que é tão divertida quanto foi a sua infância.



CURTAS

TIM BURTON

1989



[CURTAS]

Vincent 1982

João e Maria | Frankenweenie 1984

Aladin e a Lâmpada Maravilhosa 1995

VINCENT

por David Coleman

APESAR DE NÃO ser um dos filmes mais divulgados dos Estúdios Walt Disney, *Vincenté* com certeza o mais incomum. O diretor e designer Tim Burton e o produtor Rick Heinrichs fizeram o curta de animação com um orçamento de US\$ 60 mil.

O filme mostra as situações engraçadas de um garoto que imita seu ídolo das telas, Vincent Price. Em vez de passar o tempo vendo TV, fazendo a lição de casa ou jogando bola, o menino, que tem o apropriado nome de Vincent, prefere ler os contos de Edgar Allan Poe, colocar eletrodos em seu cão para experiências diabólicas ou imaginar que joga sua tia obesa em um balde de cera fervente. Vincent definitivamente não é o Bambi.

Além da trama fora do comum, *Vincent* também é uma animação diferente. Em vez de usar animadores associados ao padrão Disney, Burton e Heinrichs utilizaram modelos de animação tridimensionais.

“Essa é uma técnica que a Disney ainda não utilizou muito”, Heinrichs declarou. “Apesar de, no passado, terem estudado a ideia de fazer filmes para crianças usando o recurso das animações dimensionais, engavetaram esse tipo de animação devido à falta de familiaridade com o processo. Mas nós achamos que poderíamos convencer nossos chefes de que um longa-metragem com esse modelo e o logotipo da Disney poderia ser comercialmente viável, e *Vincent* era o nosso jeito de mostrar isso.”

Assim que conseguiram o apoio financeiro do vice-presidente da Disney, Tom Wilhite, Burton e Heinrichs deram início à produção, com o animador Stephen Chiodo e o diretor de fotografia Victor Abdalov, os dois provenientes do malfadado filme *I Go Pogo*. Devido ao fato de o filme ser oficialmente um projeto “fora da grade” (o que significava que a Disney entrava com o dinheiro e os criadores forneciam os recursos), Burton e Heinrichs alugaram um espaço no estúdio de animação de Dave Allen para fazer o filme em preto e branco e em 35 mm.

Burton baseou os *storyboards* de *Vincent* em um conto para crianças que havia criado e, a partir deles, Heinrichs criou os modelos a serem usados. A combinação de personagens bizarros e dos cenários expressionistas que mudavam continuamente resultou em um filme que poderia ser definido como *O gabinete do Dr. Caligari* feito pelo grande animador Ray Harryhausen.

“Uma das melhores coisas de fazer esse filme”, Heinrichs afirmou, “foi a oportunidade de conhecer Vincent Price.” O ator, que fez a narração do filme em rimas, encontrou-se com os criadores em dezembro de 1981, antes de a animação ser desenvolvida. “Terminamos de gravar os diálogos dele em uma hora. Vincent parecia muito satisfeito e lisonjeado com o projeto.”

“Sendo sincero, foi meio que uma sorte esse filme ter sido feito, pois é bem incomum um estúdio do tamanho da Disney investir em um curta como *Vincent*. Isso mostra que eles estão falando sério quando afirmam querer expandir e cultivar uma nova imagem entre os espectadores. Acho que a indústria verá um crescimento interessante nos Estúdios Disney nos próximos anos!”

JOÃO E MARIA

por Taylor L. White

Depois de *Vincent*, a equipe formada por Burton e Rick Heinrichs optou por uma mudança após terem trabalhado com animação tradicional (*O caldeirão mágico*, da Disney) e *stop-motion*. O resultado foi *João e Maria*, a primeira incursão de ambos em um filme com atores de verdade produzido para o Disney Channel, que na época ainda era um jovem canal a cabo ávido por novas produções. Filmado em 16 mm e com orçamento de US\$ 116 mil, o filme tem 45 minutos e reconta o conto de fadas dos Irmãos Grimm utilizando um elenco todo oriental e é mais bizarro e exagerado que o outro mundo incomum de *Os fantasmas se divertem*.

Escrito pela produtora executiva Julie Hickson, seguindo a história do conto de fadas tradicional, o que separa essa versão das outras já feitas, ou de qualquer outra coisa, são as provocações que Burton gosta de fazer ao mundano. A visão incomum do diretor mistura os elementos familiares em um liquidificador étnico, resultando em algo que só pode ser descrito como o encontro dos Irmãos Grimm com Bruce Lee.

No conto de Burton, a madrasta que abandona os pobres João e Maria não é nem mesmo do sexo feminino, mas um homem, interpretado por Michael Yama, usando um traje kabuki completo, que também faz o papel da bruxa má. O pai (Jim Ishida) não é um lenhador, e sim um artesão de brinquedos, o que permite a presença de várias das geringonças bizarras vistas em todos os trabalhos do diretor, e dessa vez inspiradas nos brinquedos *Transformers* japoneses, que estavam na moda na época. E algo que fez o filme ser totalmente exagerado foi um hilário duelo de caratê da bruxa (Yama) contra João e Maria no final do filme. Imagine tudo isso acompanhado pelo piano de John Costa, da série *Mister Rogers' Neighborhood*, e terá um Burton no auge de sua loucura.

Da mesma forma que *Vincent*, o filme para a TV foi feito fora da Disney, em um pequeno estúdio de Hollywood, para evitar conflitos com os sindicatos. Apesar das grandes limitações orçamentárias, eles usaram uma enorme gama de ambiciosas técnicas de efeitos especiais, incluindo

projeção frontal, perspectiva forçada e várias cenas com *stop-motions* impressionantes, mais uma vez conseguidos graças a Stephen Chiodo, que trabalhou com modelos construídos por Heinrichs baseados em desenhos de Burton. Também impressiona o número de detalhes do cenário, principalmente a casa da bruxa, construída com doces e outros elementos comestíveis, com paredes que pareciam rosquinhas com geleia.

TIM BURTON E VINCENT PRICE

entrevista por Graham Fuller

[PARTE UM]

Em 1982, Tim Burton fez uma homenagem a Vincent Price, o rei da dor requintada e da doce demência no cinema, com um curta animado em preto e branco sobre um garoto fantasmagórico que lia Edgar Allan Poe. O desenho, chamado *Vincent*, foi narrado pelo próprio Price em uma voz tão grossa quanto sangue coagulado. O diretor e sua musa estão juntos novamente em *Edward mãos de tesoura*, na história de outro jovem de cabelos espetados que causa medo. Da mesma forma que *Os fantasmas se divertem* e *Batman*, o longa é um mito moderno, colorido, intenso e apaixonante. E há, portanto, uma ligação entre os heróis cômicos e angustiantes de Burton com os que Price representava nas adaptações de Poe feitas por Roger Corman no começo dos anos 1960. E foi em um hotel de Hollywood, num inapropriado dia de sol, que discuti esses assuntos com um Burton desganhado e com cara de sono, e um Price sábio, aos oitenta anos, quando ambos me lembraram mais Frodo e Gandalf que Igor e Roderick Usher.

Recentemente, vi seu filme, *Vincent*. O que me interessou foi que, desde a primeira imagem, a de um gato preto esgueirando-se para a casa, ele está imerso em Poe, mesmo antes de Poe ser mencionado. Foi assim que vocês dois se conheceram?

[BURTON] Sim. na verdade, eu queria mesmo era lançá-lo, primeiro, como um livro infantil, e acabei transformando a ideia em um *storyboard*. Então, a Disney me deu a oportunidade de colocá-la em prática através de um curta. A proposta foi enviada para o Vincent e, após convencê-lo a investir no projeto, pudemos fazer o filme. É claro que a coisa veio de um lugar muito puro, pessoal e forte para mim. Por isso foi meio assustador convidar o Vincent. Porque nunca se sabe como a pessoa é de verdade! E quando a coisa tem um grande significado para você, tudo fica mais assustador.

[PRICE] E é claro que, para mim, aquilo foi a coisa mais gratificante que já tinha acontecido. Era a imortalidade, mais do que ter uma estrela na calçada da fama.

[BURTON] Quando ele viu a proposta e respondeu da maneira como respondeu, foi a coisa mais incrível, e acho que sempre será, pois era uma validação real. Pode parecer meio bobo, mas aquilo fez com que eu me sentisse bem em relação ao que a vida tem para oferecer, e ainda continua me fazendo bem até hoje. E em termos de criatividade e arte, aquilo também foi muito importante para mim, pois consigo ser bem negativista. Vários dos sentimentos presentes nos personagens de Vincent, algumas coisas profundas, sombrias e depressivas, também estão lá, mas com uma luz. E é isso que sempre vou conseguir ao assistir aos filmes dele, um equilíbrio perfeito entre luz e sombra que continua a me ajudar.

Você é o garotinho do desenho?

[PRICE] Em parte sim, é ele.

[BURTON] Sem ser muito literal, tem alguns aspectos meus. Vincent acabou me ajudando a entendê-los melhor. E, mais uma vez, foi uma forma de terapia para mim.

Para Price – O que você pensou a respeito do jovem que queria homenageá-lo através de um desenho animado?

[PRICE] Bom, acho que o que mais mexeu comigo foi que ele entendeu o que eu tinha tentado fazer naqueles filmes, que era levá-los um pouco, deixá-los mais leves, porque eram muito irracionais. Lembro-me quando Peter Lorre, Boris Karloff e eu recebemos *O corvo*, de Roger Corman. Éramos todos amigos de longa data e nos telefonamos e dissemos: “Vai ser divertido atuar nele, mas como eles farão uma história? É um poema, não tem trama”. E acho que o Roger percebeu aquilo. Então, quando nos preparamos para rodar, todos nós improvisamos para dar uma melhorada e uma suavizada na coisa, pois não havia mais nada que pudéssemos fazer. Mas deixamos os risos de fora, pois não combinava. A única coisa que você precisa ter em um suspense ou conto de fadas é lógica. E essa lógica precisa estar no ator, disso eu tenho certeza.

Os filmes de Corman baseados em Poe são bem divertidos, mas eles deixam você com uma sensação de desconforto, inquietação.

[PRICE] Sim, é exatamente por isso que eles funcionam.

[BURTON] Eu adoro catarses. O que eles me passavam era que eu me sentava e assistia, enquanto os filmes lidavam com as situações e imagens mais absurdas, mas com grande paixão e sentimento. Eu ficava em harmonia com a sinceridade de Vincent. Isso está intensificado maravilhosamente em *A casa de Usher*. De um jeito meio bizarro, aqueles filmes são versões caricatas de Poe. Cresci sentindo que tudo era estranho e bizarro, e esses filmes lidam com isso. Eles são um tipo de versão simbólica da vida.

[PRICE] Eles são simbólicos em um sentido divertido. Roger dava muita importância para as análises psicológicas. Ele vinha conversar sobre isso e a gente tirava um sarro dele, e dizíamos: “Ah, para com isso, Roger. Pode parar com essas besteiras. Para com isso e vamos trabalhar”. Mas acabávamos ouvindo, e aquilo tornava os filmes reais.

Sempre penso naquela cena de *A máscara da morte escarlate* quando você se vira e confronta a imagem fantasmagórica de si mesmo. É como alguém ficando cara a cara com...

[PRICE] Com seu próprio ego. Sim, é isso mesmo.

Você se interessava por Poe antes de fazer aqueles filmes?

[PRICE] Eu tinha interesse nele porque sou americano e acho que Poe é o maior escritor que já produzimos. A influência dele no mundo das artes é incalculável. Manet ilustrou obras dele. Dore e Redon também. Todos os grandes pintores fizeram algo baseado em trabalhos de Edgar Allan Poe. Os grandes poetas também. Baudelaire. A literatura da França e a da Inglaterra foram influenciadas por ele. Os livros de detetive vieram do conto “O escaravelho de ouro”. Ele fascina as pessoas, apesar de que quando dedicou *O corvo* para Elizabeth Barrett Browning, ela pensou que ele fosse louco. Eu acho que mesmo as pessoas que não conhecem Poe são afetadas mais ou menos pela mesma sensação, é a coisa mais próxima de um sonho.

Você tem um favorito dentre seus filmes de Poe, Vincent?

[PRICE] Acho que *O túmulo sinistro* é o que mais se aproxima do que Poe escreveu. É uma história bem estranha e doentia. A trama é sobre necrofilia, gatos que se transformam em sua esposa morta e... oooohhh!

Os filmes de Tim têm sempre o mesmo tipo de sofrimento. Beetlejuice, apesar de ser um personagem cômico, está preso em um tipo de inferno, do mesmo jeito que Batman e Edward Mãos de Tesoura.

[BURTON] Eu diria que são personagens que estão passando por algo. Acredito que há algo engraçado a respeito das tragédias (...). E, mais uma vez, acho que é um tipo de catarse, uma revelação que você precisa ter para seguir em frente, e eu preciso seguir em frente, continuar. Mas a linha entre o que é absurdo e o que faz a vida valer a pena vai ficando cada vez mais confusa conforme vou ficando mais velho.

[PRICE] Acho que a coisa mais persistente na vida, em qualquer idade, são os pesadelos, mesmo que você seja uma pessoa totalmente feliz. É totalmente ilógico essa coisa que acontece com você no meio da noite. Graças a Deus que na maior parte das vezes você se esquece deles.

Mas o projeto carece de um senso profundo de personagem e de conteúdo dramático que existe no núcleo de *Vincent*. O elenco é composto inteiramente por amadores, o que pode soar atual demais ou de menos. Yama é um caso especial, pois seu estilo mecânico combina com sua ascensão grotesca como a bruxa, que se completa com um rosto pálido e bolachudo e um comprido nariz de doce. As estranhas escolhas de elenco de Burton talvez possam ser perdoadas devido ao fato de seus filmes anteriores estelarem atores feitos de barro ou armações de aço.

O maior problema de *João e Maria* está em seus cansativos 45 minutos de duração. Em favor de Burton, podemos dizer que ele foi contratado para preencher uma hora da programação com uma história que poderia ser contada em quinze minutos. A maioria das cenas é enrolada para ter o dobro do que deveria. As cenas vagarosas permitem que o brilhante trabalho artístico da produção seja bem saboreado. O filme, entretanto, apresenta muito pouco além disso, o que faz que os olhos do telespectador procurem outras coisas para olhar bem antes dos créditos finais.

A recepção de *João e Maria* na Disney não foi nem um pouco calorosa. Foi ao ar apenas uma vez, no Dia das Bruxas, e depois ficou engavetado.

FRANKENWEENIE

por Michael Mayo

Provavelmente, o último estúdio do mundo que se esperaria que fizesse uma nova versão da lenda de Frankenstein é a Disney, mas o Mundo de Walt, sempre em constante mudança, fez exatamente isso. O último curta feito pelo estúdio, *Frankenweenie*, é um tributo afetuoso ao filme de James Whale, estrelado por Boris Karloff, criado e dirigido pelo gênio louco Tim Burton, com uma visão inteligente, ainda que sutil, de uma paródia leve, que pode ter transformado esse filme de trinta minutos no primeiro *cult* clássico e moderno da Disney.

A refilmagem de Burton da versão de 1931 de Whale, do clássico de Mary Shelley, com roteiro de Lenny Rips, transforma a história na versão mais delicada já feita. O cão amado de Barret Oliver, Sparky, morre em um acidente. Oliver enterra seu cão, mas acredita que pode ter uma chance de trazê-lo de volta à vida quando seu estranho professor de ciências, interpretado por Paul Bartel, mostra como fazer uma perna de sapo pular sozinha usando eletricidade. Oliver decide fazer melhor que seu professor e reviver seu cão, dando-lhe um grande choque elétrico em um laboratório no sótão, cheio de equipamentos elétricos improvisados.

Milagrosamente, o equipamento funciona e Sparky volta à vida. Então, Oliver tenta mantê-lo no sótão para que seus pais, interpretados por Shelley Duvall e Daniel Stern, não descubram o que está acontecendo. Sparky dá um jeito de sair e é visto de relance por vizinhos, que espalham pelo bairro histórias de um monstro que parece estar saindo daquela casa. Desesperado por estar prestes a perder seu cão novamente, Oliver se esconde no velho moinho de um minigolfe abandonado. Sparky sai à procura dele e é seguido até o minigolfe por uma turba de vizinhos raivosos, que acabam colocando fogo no moinho, sem saber que Oliver está lá dentro. Ele desmaia com a fumaça, Sparky dá um jeito de arrastá-lo para fora. Mas o esforço é demais, e o cão morre novamente depois de salvar seu dono. As pessoas fazem um círculo com seus carros, pegam

cabos que são ligados nas baterias e depois nos eletrodos de Sparky, e conseguem trazê-lo novamente à vida. E todos vivem felizes para sempre.

Frankenweenie é o primeiro filme de cinema de Tim Burton. Aos 25 anos, o diretor teve a ideia quando assistiu ao antigo filme da Universal. “Eu tinha acabado de rever *Frankenstein* e comecei a pensar, não sei por que, em um cão que tive na infância. E imaginei quão incrível era o tema de *Frankenstein*, trazer alguém de volta à vida. Mas todas as versões feitas até ali só lidavam com os aspectos ruins da coisa. Chegou uma hora em que o filme e a lembrança sobre o meu cão se conectaram, e começamos a desenvolver aquilo. Transformei minhas ideias em *storyboards* e passei para Richard Berger (chefe de produção da Disney), que gostou muito do projeto. Contratamos um escritor chamado Lenny Rips para fazer o roteiro e continuar desenvolvendo a ideia.

Nesse ponto, eram necessárias pessoas ainda desconhecidas, mas talentosas, para escolher o elenco e administrar as contratações. Para isso, Burton escalou Julie Hickson, ex-executiva do departamento de roteiro da Disney, na época com 35 anos, que tinha descoberto o próprio Burton e seus talentos quando ele estava envolvido no desenvolvimento de um projeto chamado *Trick or Treat*, que foi abortado (e mais tarde ganhou um novo título: *O estranho mundo de Jack*).

“Eu trabalhava havia uns dois anos no departamento de roteiro quando conheci Tim no projeto de *Trick or Treat*, e fiquei impressionada e intrigada com seu trabalho e talento”, Hickson declarou. “Quando se vai ao cinema hoje, acho que você tem sorte se conseguir ver mais do que duas ideias originais na tela; e acho que se você der uma olhada nos cadernos de desenho de Tim, deixando de lado a parte da qualidade artística, verá muitas ideias ali (...), elas estão prontas e embaladas, e é bem excitante trabalhar com alguém assim. Tentei ajudar a fazer que *Trick or Treat* decolasse. Não funcionou, mas começamos a trabalhar juntos e, depois de Tim fazer *Vincent* e começar a trabalhar em *Frankenweenie*, saí do departamento de roteiro e Richard Berger me chamou para produzir o filme para o Tim.

Apesar da pouca idade, Burton é outro membro da máfia da CalArts (Instituto de Artes da Califórnia) a fazer dos Estúdios Disney sua casa, mas poucos tinham começado a ter ambições estando tão próximo ao estúdio. “Eu nasci aqui em Burbank, do outro lado da rua, em St. Josephs.

Tenho certeza de que existe um monte de gente que sonha em trabalhar para a Disney, e crescer em Burbank, com o estúdio ali do lado, faz que você queira muito”, Burton afirmou.

“Vim aqui pela primeira vez aos treze anos, só para uma visita e perguntar o que eu precisava fazer para trabalhar com eles”, continua Burton. “A resposta foi aquela padrão sobre estudar bastante, e disseram que um bom lugar para começar era o Instituto de Artes da Califórnia. Odeio escola, mas a CalArts não é uma escola normal... Era um lugar onde eu podia fazer um monte de coisas sem criar problemas por causa disso. Então, frequentei-a durante uns dois anos, fiz coisas paralelas durante o verão, então vim para cá. Não sei se atualmente é do mesmo jeito, mas, naquela época, o programa envolvia fazer um filme no fim do ano. O pessoal da Disney apareceria e escolheria algumas pessoas... poucas, as melhores, e foi como entrei aqui. Comecei na área de animação, trabalhando um ano em *O cão e a raposa*, depois fiz o conceito e o desenvolvimento de uns dez projetos que não deram em nada. Conheci Julie em uma reunião de *Trick or Treat* e achei que ela era a única que entendia o que eu estava fazendo, por isso começamos a trabalhar juntos.”

“Fizemos uma versão de *João e Maria* para o Disney Channel que não foi um grande sucesso”, conta Hickson, sorrindo. “Era uma versão de artes marciais da terra dos doces, com um elenco todo oriental, que não deu um grande retorno, mas foi muito divertida de fazer. Acho que passou apenas uma vez, no Dia das Bruxas.”

Para desenvolver *Frankenweenie* e garantir que fosse exibido mais de uma vez, Hickson decidiu tentar contratar alguns atores de renome. E começou por Shelley Duval, que tinha oferecido para a Disney a ideia de um programa de TV a cabo chamado *Faerie Tale Theatre*.

“Acredito que você pode conseguir quem quiser se tiver o tipo de material certo para a pessoa”, afirmou Hickson. “Não conhecia Shelley muito bem, mas sentia que ela entenderia o que estávamos tentando fazer, pois teve que se esforçar muito para que *Faerie Tale Theatre* saísse, e com muito pouco dinheiro. Então, pensei que se conseguisse falar diretamente com ela, provavelmente ela aceitaria. Mande-i-lhe uma carta, ela leu a respeito do projeto e começamos a conversar. Ela foi sensacional. Quando consegui que Shelley entrasse no projeto, foi fácil contratar pessoas como Daniel Stern, que queria trabalhar com ela. Paul Bartel também foi

incrível, porque adorou o material e acreditava em filmes menores. O projeto entrou em uma fase mágica, pois normalmente você não consegue os atores que deseja, mas nós tínhamos feito isso. Basicamente, reunimos o elenco sem gastar nada, porque eles queriam fazer aquele projeto.”

Fãs com olhares mais atentos vão reconhecer o equipamento elétrico original de Kenneth Strickfaden, do *Frankenstein* da Universal, integrado ao laboratório no sótão onde Oliver traz seu cão de volta à vida. “Eu e Tim tivemos a ideia de usar o equipamento original de Strickfaden”, conta Hickson. “Nunca tivemos nenhuma dúvida de que queríamos aquilo, mas era difícil de conseguir. E foi difícil para a Disney entender por que queríamos tanto aqueles equipamentos, até ver o que era.”

“É uma daquelas coisas de sonho se tornando realidade quando você vê pela primeira vez o equipamento”, Burton acrescenta.

O produtor associado de *Frankenweenie* é Rick Heinrichs, que tinha produzido o premiado *Vincent*, também da Disney. Em uma cena, prenunciando o conceito que viria a acontecer, vemos um Vincent parecido com Frankenstein ligando eletrodos em seu cão, em um laboratório imaginário no sótão.

A Disney deu autorização para que a produção de *Frankenweenie* tivesse início de forma que fosse para as telas juntamente com o relançamento de *Mogli – o menino lobo*, no verão de 1984, mas resolveu reprogramar a produção de um milhão de dólares para que fosse filmada no final do verão e saísse com o relançamento de *Pinóquio*, no Natal. Por ser uma produção oficialmente “fora do estúdio”, a inclusão do filme na programação oficial deixou apenas duas semanas para que os produtores fizessem a pré-produção.

“Uma boa parte da correria aconteceu porque a Disney queria manter os custos de produção baixos”, afirmou Hickson. “Havia uma sobrecarga enorme no estúdio, e não podíamos nos tornar uma produção oficial deles, pois teríamos de arcar com vários custos que não tínhamos como pagar. As filmagens duraram apenas quinze dias, e depois foram mais dois meses de pós-produção. Estávamos muito felizes de sair com *Pinóquio*, porque os dois filmes combinariam muito. Ambos tratavam de histórias bem primordiais. Nossa trama é basicamente um conto de fadas.”

“Teremos um belo filme em preto e branco juntamente com um dos melhores filmes coloridos já feitos”, Burton declarou. “*Pinóquio* é o meu

filme favorito da Disney, e o da Julie também, por isso estamos muito felizes com isso. É a primeira vez que estamos trabalhando dessa maneira em um estúdio, e estamos adorando. Quando olho para as coisas que pedimos que eles fizessem a partir de nossos desenhos, não acredito que teríamos conseguido coisas iguais em nenhum outro estúdio. É igual à Disneylândia, quando você olha para ela há uma certa tendência, uma coisa sutil, mas é algo diferente.

“Está sendo interessante em outro sentido também. Fazer um curta é mais difícil do que um longa-metragem, pois, além da parte da publicidade, em um longa você tem uma ideia de qual será seu orçamento, mas, com os curtas, é mais difícil o estúdio saber quanto dinheiro deve gastar ou quanto pode ganhar. Dizia-se por aí nos últimos anos que o Spielberg ia montar uma unidade de curtas, mas não ouvimos mais nada sobre o assunto. Mas fazer *Vincent* me deu um bom conhecimento do mundo dos curtas, e é incrível, porque esse tipo de filme pode gerar ótimas oportunidades.”

Mas, no fim, *Frankenweenie* não nasceu no Natal de 1984, apesar de ter sido exibido rapidamente nos cinemas de Los Angeles em dezembro, para poder ser indicado ao Oscar daquele ano. Duas exibições de teste feitas com mães e filhos (com idade entre seis e nove anos) foram realizadas no final de setembro e deram ao filme a classificação PG (ou seja, as crianças devem assistir ao filme acompanhadas dos pais). Não havia sangue ou violência (o único elemento violento era a cena da morte do cão, no começo do filme, quando ele vai atrás de uma bola na rua e é atropelado, mas isso não era mostrado). Acontece que o teste mostrou que as mães ficavam preocupadas que as crianças se empolgassem e ficassem tentadas a brincar com eletricidade, além de também se inquietarem com a “intensidade” da história. Os executivos do estúdio acharam que o curta não combinava com *Pinóquio*, e o reprogramaram para ser lançado em 1985.

Será que Burton acha que seu trabalho é estranho ou intenso demais? “Eu realmente não o vejo assim. Acho que meu trabalho é mais parecido com os desenhos curtos da série *Silly Symphony* do início da carreira de Walt Disney. O que quero é pegar trabalhos como *Vincent* e *Frankenweenie* e colocar sentimentos e emoções reais neles... não fazer com que sejam engraçados o tempo todo.”

“Fizemos *Frankenweenie* como se a trama original não existisse”, continuou Burton. “A família suburbana é a Frankenstein, e o garotinho é o Victor, mas não é um filme tipo ‘soco no estômago’. Não colocamos a família assistindo ao filme antigo da Universal como uma dica para o que vai acontecer. No meu ponto de vista, quanto mais a trama fosse para o lado garoto cientista louco engraçadinho, menos impacto o filme teria. Não acho que seja uma história sombria ou macabra, nem tentamos fazer que o cão parecesse algo horrível. Victor ressuscita o cão porque o ama muito. Tentamos fazer o filme ser o mais franco e direto possível, e acho que ele tem uma perspectiva completamente nova. As partes engraçadas continuam engraçadas, mas também colocamos coisas sérias, como os velhos desenhos da série *Silly Symphony*, que eram engraçados, mas também fortes e cheios de sentimentos reais que ficavam um bom tempo com você.”

“Era incrível para mim ter 25 anos e ser levado a sério com uma ideia como a de *Frankenweenie*”, explica Burton. “Essa foi a importância de Richard Berger, pois ele realmente entendeu o projeto e foi ótimo a respeito de tudo, nos apoiou, e, para pessoas como nós, isso é algo incrível, especialmente porque não tinha acontecido antes. É uma sensação ótima, de verdade.”

ALADIM E A LÂMPADA MARAVILHOSA

por Taylor L. White

Em 1985, Burton deu seu segundo mergulho no território dos contos de fadas com *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, um episódio de 47 minutos do *Fairie Tale Theatre* do canal Showtime, filmado em vídeo e produzido por Shelley Duvall, que também fazia a introdução de cada segmento da série de TV a cabo.

Ao trabalhar na série de Duvall, Burton entrou para a lista de grandes diretores convidados a dirigir filmes e episódios, juntamente com nomes como Francis Ford Coppola e Nicholas Meyer. E enquanto esses diretores eram obrigados a diminuir suas ambições costumeiras para se adaptar ao orçamento mais baixo da série, Burton não teve problema com essa limitação.

Aquele episódio foi a primeira oportunidade que Burton teve de trabalhar com um bom número de atores de renome, incluindo James Earl Jones e Leonard Nimoy, cada um fazendo papéis grandes. Nimoy, atuando como o oposto de seu controlado Sr. Spock, domina a cena como o bruxo marroquino malvado que quer roubar a lâmpada mágica. Já Jones, que faz três papéis diferentes, como narrador e dois gênios, apresenta uma performance extraordinária, especialmente como o Gênio da Lâmpada, de pele azul e orelhas pontudas. Sua risada bombástica e arrebatadora é uma diversão à parte enquanto ele rouba a cena em todos os *takes* em que aparece.

Infelizmente, o talento gigante desses veteranos acaba ofuscando totalmente o ator principal, Robert Carradine, dolorosamente mal escalado como o jovem Aladim. Da mesma forma, Valerie Bertinelli não impressiona no papel da princesa e par amoroso do protagonista, sendo apenas uma vítima indefesa dos atos covardes de Nimoy.

Graças a um roteiro com um bom ritmo e engraçado, escrito por Mark Curtiss e Rod Ash, Burton consegue mostrar todo o seu talento em uma história bem-humorada e com uma excelente linha narrativa, mesmo

sendo já bastante antiga. E o bom é que o visual fora dos padrões de Burton e sua esquisitice peculiar completa a fábula e não a deixa tão pesada como em *João e Maria*.

A sequência que mais remete ao estilo único de Burton acontece logo no começo, quando Nimoy envia Aladim para uma caverna subterrânea, bem no meio do deserto, para procurar a lâmpada mágica. As catacumbas estão cheias de esqueletos e seres rastejantes assustadores, além de túneis inspirados em Caligari. Um dos corredores da caverna, cheio de crânios desenhados, é usado novamente por Burton na sequência do sonho no corredor do hospital no filme *As grandes aventuras de Pee-Wee*.

Quando Aladim encontra a lâmpada, ela está dentro da boca de um peixe de bronze, suspensa por uma mão que sai de dentro do animal. O peixe é um dos muitos acessórios impressionantes construídos pelos Irmãos Chiodo para o episódio. Quando Aladim levanta a lâmpada, a cena explode em uma miscelânea de burtonismos, com um punhado de demônios azuis, sombreados por um fundo preto que mergulham diante dos olhos do espectador. Formadas por aranhas, dragões e cabeças de demônios, e feitas de material barato, as formas eram a assinatura de Burton.

Além disso, mesmo a história se passando em uma era antiga, Burton dá um jeito de colocar os objetos que são sua marca registrada, dessa vez na forma de vários brinquedos de propriedade do Sultão. O melhor é um aparelho de TV árabe exibindo um programa que mostra um grupo de pessoas fantasiadas de demônio, com chifres e tudo, um belo efeito criado por Ed Nunnery.

No séquito criativo de Burton, outros membros que contribuíram com toques de grande estilo foram Rick Heinrichs, que desenhou e construiu um palácio em miniatura com várias torres, assim como uma perspectiva que dava a impressão de que os atores estavam no meio de um deserto, e David Newman e Michael Covertino, que também trabalharam em *Frankenweenie* e cujas músicas tornaram o processo ainda mais belo.

OUTRAS BIZARRICES

por Taylor L. White

Em 1985, quando a NBC ressuscitou o programa *Alfred Hitchcock apresenta*, Burton assinou contrato para dirigir uma refilmagem atualizada de *The Jar*, baseada em um conto de Ray Bradbury. O episódio original, que teve o roteiro assinado por James Bridges, tinha Pat Buttram no papel de um caipira que compra um esquisito jarro de um circo. O conteúdo estranho e sem forma do objeto causa um efeito hipnótico nas pessoas, que enxergam coisas completamente diferentes umas das outras. A refilmagem de Burton muda habilmente o cenário do campo para o erudito mundo das artes, com Griffin Dunne no papel do dono do jarro, e Fiona Lewis como sua malvada esposa, cuja morte oportuna é uma das melhores coisas das duas séries, tanto a nova quanto a antiga. O episódio ainda traz Laraine Newman e Paul Bartel, além de vários pupilos de Burton que depois estariam em *Os fantasmas se divertem*, como o preparador de roteiros Michael McDowell, que fez a adaptação para a TV, o músico Danny Elfman, e Rich Heinrichs, que criou a substância sem forma que ficava dentro do jarro.

Na temporada seguinte, Burton colaborou com o design de um episódio em animação da série *Amazing Stories* chamado *Vida de cachorro*, dirigido por Brad Bird. Burton tinha trabalhado com Bird em 1979, na Disney, em *O cão e a raposa*. Na época, eles fizeram uma apresentação de seus trabalhos que incluía a sugestão de *Vida de cachorro*, a ideia para um curta que mostraria as coisas do ponto de vista de um cachorro. Burton contribuiu com o design dos personagens na apresentação e foi chamado para criar outros, quando Bird vendeu para Steven Spielberg a ideia de transformar o curta em um episódio de TV de trinta minutos de duração, um dos melhores da série.

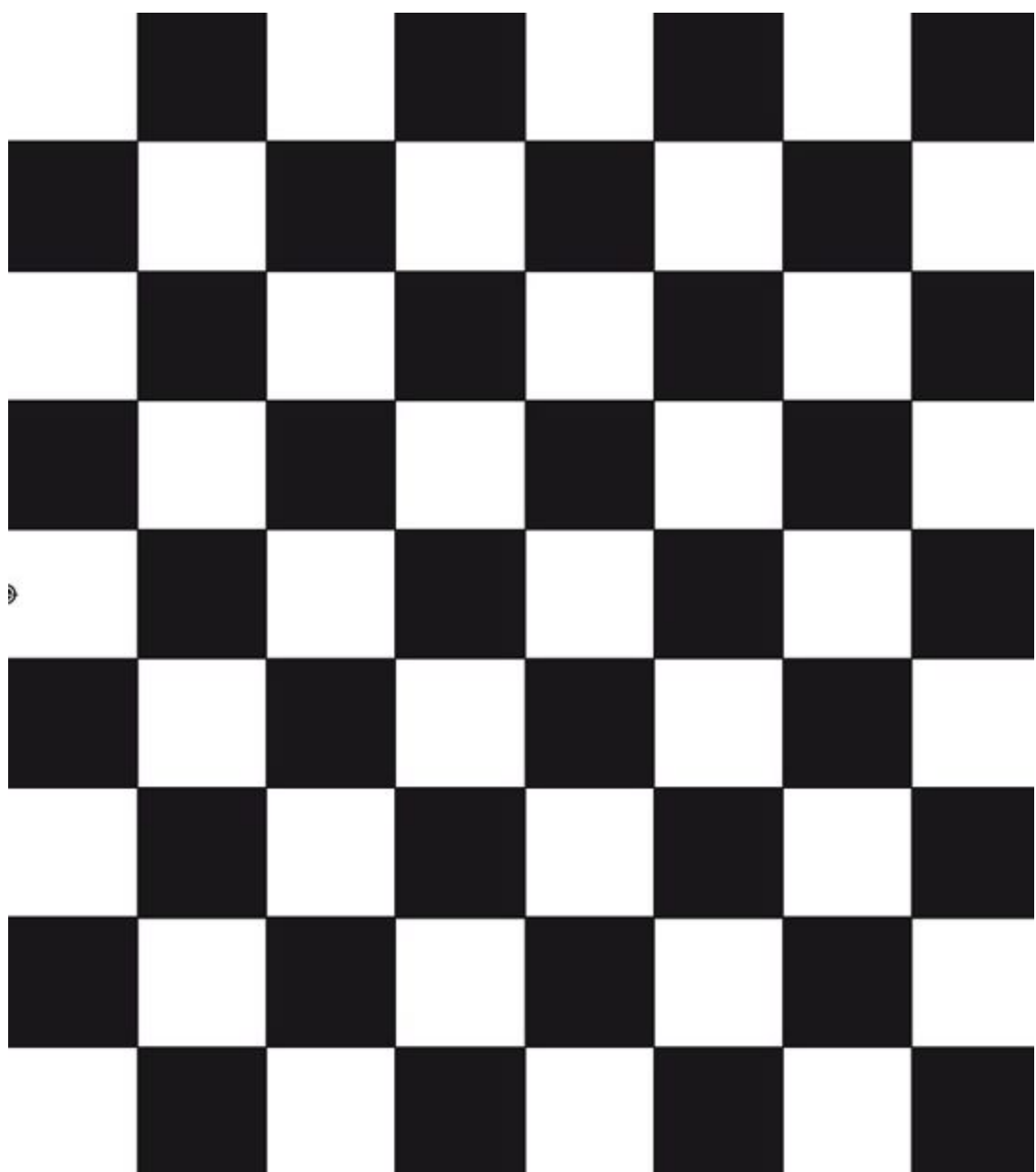
Um dos projetos mais intrigantes de Burton, e que ainda não foi produzido, é *O estranho mundo de Jack*, uma fantasia a ser rodada em *stop-motion* no mesmo estilo de *Vincent*. Apesar de já estar há muito tempo em preparação, sendo desenvolvido no velho regime da Disney, sua

propriedade ainda é reportada como um “filho” de Burton, e está sendo considerado por vários produtores, incluindo Debra Hill e David Kirschner. Se for feito, o filme pode se tornar o primeiro clássico de uma estação a fazer sucesso em dois feriados.¹

Outro possível projeto de Burton que foi colocado de lado por enquanto é *True Love*, escrito por Julie Hickson, de *João e Maria*. Descrito curiosamente como “uma mistura de *O sol é para todos* com filmes de monstros japoneses”, *True Love* é uma história de amor meio torta sobre dois garotos apaixonados brigando pelo amor da nova garota do bairro. Da mesma forma que *João e Maria*, boa parte da história tem uma grande influência oriental. Por exemplo, um dos garotos é japonês e lembra o Dr. Wu, tendo em seu quarto um laboratório completo, onde cria fórmulas que o fazem se transformar em uma série de monstros estranhos no estilo *Transformers*. No momento, esse projeto ocupa espaço em uma gaveta da Warner Brothers, porque Burton e o estúdio não chegaram a um acordo sobre o orçamento proposto, que era de aproximadamente US\$ 11 milhões.

Certamente, o mais obscuro dos trabalhos passados de Burton é *Luau*, um curta dirigido por ele, que contava com a participação de Jerry Reese e seus antigos colegas do departamento de animação na Disney durante o trabalho em *O caldeirão mágico*. *Luau* tem a primeira e talvez a última aparição de Burton diante das câmeras, então no papel do ser mais poderoso do universo, uma cabeça sem corpo que, perto do fim do filme, compete em um campeonato de surfe.

Burton se mostrou um visionário do inusitado ao forçar os limites do bizarro, cujo apelo acabou se apoiando na enorme capacidade que possuía de transformar o barato e brega em algo interessante. Agora que sua estranheza latente ganhou a importante aprovação “comercial”, será interessante ver qual caminho irá seguir. Será que é um projeto mais popular, menos pessoal, que ultrapassa as barreiras da fama e com um orçamento milionário como *Batman*? Ou será que ele voltará com algo completamente bizarro?



AS GRANDES AVENTURAS DE PEE-WEE

TIM BURTON

1985



[AS GRANDES AVENTURAS DE PEE-WEE]
1985

AS GRANDES AVENTURAS DE PEE-WEE

por Taylor L. White

EM SUA ESTREIA em longas-metragens, Burton, então com 26 anos, colaborou com o hilário *showman* infantil Pee-Wee Herman no filme *As grandes aventuras de Pee-Wee*, um amalucado e irresistível festival de risos que mostrou o melhor dos talentos dos dois artistas envolvidos. Com suas geringonças inusitadas e um humor aloprado, o filme é uma dessas raras ocasiões nas quais os ingredientes criativos contribuem para que cada parte se encaixe perfeitamente. O que faz sentido, pois Burton e Herman cresceram na mesma vizinhança de artistas sarcásticos e de humor maluco. O que significa que os dois estão permanentemente presos nos espasmos do início da adolescência, ambos nutrindo um gosto por brinquedos e geringonças estranhas, e nenhum deles se encaixando no molde de “pessoa normal” do mundo de hoje. E esse apelo todo cativou o público, que compareceu em grande número às salas de cinema, transformando o filme em um sucesso inesperado para a Warner Brothers no verão de 1985.

O roteiro, desenvolto e sem muito apego às estruturas, assinado por Herman, Phil Hartman e Phil Varhol é apenas uma desculpa para que Pee-Wee fizesse o máximo de coisas engraçadas que conseguisse em 90 minutos. Durante a jornada cômica de Herman para tentar recuperar sua bicicleta roubada, ele cruza o país com escalas na Burtonlândia durante quase todo o caminho. A marca registrada bizarra de Burton está especialmente à vista em duas sequências de sonhos, uma em um hospital saído de um pesadelo, realçado por um estilo expressionista que conduzia ao inferno, e a outra estrelada por um tiranossauro rex devorador de bicicletas, cuja animação foi feita em *stop-motion* por Rick Heinrichs.

O momento mais memorável é certamente a piada com a Large Marge, na qual Pee-Wee, depois de ser abandonado no meio do nada, é resgatado pela motorista de caminhão fantasmagórica Alice Nunn, que realizou uma ótima atuação como mortaviva. O impressionante e engraçado efeito de *stop-motion* foi criado por Stephen Chiodo, um dos animadores da equipe

de *Vincent*, que levou quatro semanas para fabricar um molde de barro do rosto de Nunn e mais onze horas filmando 36 quadros de animação que são vistos em exatamente um segundo e meio de filme. Para assegurar que o molde de barro tivesse o tom de pele da atriz, ele retocou a maquiagem do boneco em cada um dos movimentos, a fim de eliminar o tom pálido do barro. Chiodo também usou a mesma peruca cinza assustadora de Nunn para que a animação combinasse perfeitamente com o filme. Apesar de a cena ser descartável, como a maior parte do filme, ela é, com certeza, a mais inesquecível. *As grandes aventuras de Pee-Wee* também permitiu que Burton mostrasse mais um pouco de seu gosto por monstros japoneses quando Herman entra em um estúdio de cinema, onde Godzilla e Ghidrah estão lutando em meio a miniaturas de tanques e explosivos.

O longa também foi o início da relação criativa entre Burton e o compositor Danny Elfman, que assinou as trilhas de todos os filmes de Burton (com a exceção de *Ed Wood*). Para se ter uma ideia da contribuição de Burton para *As grandes aventuras de Pee-Wee*, basta dar uma olhada em *Pee-Wee – meu filme circense*, a sombria continuação na qual o diretor Randall Kleiser falhou no aproveitamento e na sintonia com as sensibilidades de Herman.

A AMÉRICA ESTÁ PRONTA PARA UM LOUCO GENIAL?

por David Elliott

As grandes aventuras de Pee-Wee deve ser o filme mais idiota desde *Ela prefere os atletas*, uma aberração de 1932 estrelada por W. C. Fields, que fazia o papel de presidente de um país fictício chamado Klopstokia. Posso imaginar Fields dando uma olhada em Pee-Wee Herman e tomando um último gole matador de sua bebida. Pee-Wee é a criança definitiva dos seus pesadelos, da qual não consegue se livrar.

Sou um dos muitos que não estavam comemorando a estreia de Pee-Wee como estrela de cinema. Quinze minutos dele no programa de David Letterman, com seus movimentos de desenho animado, seu estilo nerd e aquela vozinha chorosa e constipada, pareceram esgotar tudo que havia para se ver dele. Mas, eis que Pee-Wee (e Paul Reubens, o esperto ator por trás do personagem) é o motor e o combustível de uma deliciosa comédia. E para os que ainda não entenderam, este pode ser o filme mais engraçado do ano.

Enquanto Pee-Wee se mete em várias confusões tentando achar sua amada bicicleta perdida, que é a grande aventura do título, podemos nos lembrar das palavras imortais do maestro George Szell sobre o pianista Glenn Gould: “É um gênio louco”. Ou talvez Pee-Wee seja apenas louco. Mas da mesma forma que Gold, ele tem muita inspiração.

Pee-Wee vive em um mundo diferente do nosso. Sua casa é como uma loja de brinquedos, o paraíso dos cleptomaníacos, cheia de aparelhos inúteis e bugigangas sem valor vindas de lojas de truques. O quintal está lotado de falsos animais gigantes e um verdadeiro, um bichinho de estimação chamado Speck. É um mundo de cores primárias, inteligência de jardim de infância (“Esse é o meu nome, você não pode usar!”) e prazeres tolos e perfeitos, como colar fita adesiva no rosto e depois arrancá-la alegremente.

Pee-Wee adora sua bicicleta vermelha dos anos 1950, e quando o gordo, rico e ganancioso Francis (Mark Holton) a rouba, ele tem um ataque de raiva infantil. Mas, mesmo sendo um nerd obsessivo, ele também é um cara legal, sempre com uma resposta na ponta da língua, uma estratégia pronta e a energia de um aventureiro nato. Ele possui o mesmo espírito de retomada dos grandes comediantes do cinema mudo. E não é possível explicar a comédia. Você precisa ver com seus próprios olhos. Quando Pee-Wee, encurralado por uma gangue de ciclistas, se salva fazendo uma dança moderna ao som da música “Tequila”, ou quando faz comentários inocentemente luxuriosos para a garçonete dentro da boca de um gigante dinossauro de cerâmica em uma parada de caminhões, ou quando faz um tour pelo Álamo com a garota mais ousada e com a voz mais anasalada do Texas, esta comédia não tem comparação. Não sei se vai ser um grande sucesso, mas essa loucura certamente deve ser o filme mais *cult* já feito.

O diretor Tim Burton tem a mão para visuais inteligentes e bem-humorados, e suas composições acionam o humor em várias cenas. As sequências surreais passam diante de nossos olhos como um daqueles livros com montagens dentro, cheios de cores brilhantes e pitadas de sonhos excêntricos. E o compositor Danny Elfman também se destaca com uma trilha que quase imita os sons alegres que Nino Rota fez para os filmes de Fellini e a música tensa que Bernard Herrmann compôs para Hitchcock.

Há algumas lacunas, inclusive nas plateias do filme. Esse tipo de humor fora do padrão deixa algumas pessoas totalmente indiferentes, ou até mesmo hostis. Mas não apenas os amantes de cinema devem aproveitar as estranhas surpresas e o final colossal, quando Pee-Wee sobe em sua bicicleta e passeia pelo estúdio da Warner Bros em uma homenagem a *Banzé no Oeste*. O lugar está fervendo com filmagens de filmes de praia dos anos 1960, de monstros japoneses e do Tarzan.

A chave para essa diversão infantil toda é o inefável Pee-Wee Herman, é claro. Será que a América está pronta para um astro que é uma mistura maluca de Harry Langdon, Pinky Lee, Wally Cox e o espertinho Groucho Marx? Se não estivermos, o problema é nosso.

AS GRANDES AVENTURAS DE PEE-WEE

por Alan Jones

Muitos de vocês nem sabem quem é Pee-Wee Herman, mas isso pode ser resolvido facilmente. Pee-Wee começou como um personagem criado pelo ator de improvisações performáticas Paul Reubens, que por sua vez é, na verdade, Paul Rubinfeld, de 34 anos. Com seu estranho personagem menino, elenco enxuto, maquiagem e um terno marrom levemente curto e uma gravata borboleta vermelha, ele se tornou o *cult* favorito de Los Angeles quando escreveu e atuou em *The Pee-Wee Herman Show* no Roxy Nightclub na Sunset Strip. O show era tão popular, que foi gravado e exibido no canal a cabo HBO.

A única maneira que vejo de descrever esse especial é pedir a você que imagine que está assistindo a um filme de *Blue Peter* em uma versão *Carry On*,⁴ em que o brilho de Pee-Wee está em fazer uma sátira aos programas infantis americanos como *Pinky Lee* e *Howdy Doody*. Essa descrição não destaca a esperteza do conceito, mas com o relativo sucesso de *As grandes aventuras de Pee-Wee*, o personagem se tornou uma grande celebridade nacional praticamente por causa de seu programa de televisão único, o *Pee-Wee Playhouse*.

Repleto de personagens coloridos e objetos animados muito criativos, como um gênio residente, uma pequena família de dinossauros que vive em um buraco de ratos, e uma variedade de insetos fofos e animais que aparecem na geladeira, o programa semanal foi um sucesso tão grande, que passou a ser reprisado à noite para que os pais pudessem acompanhar o que estava hipnotizando seus filhos no sábado de manhã. E foi exatamente esse apelo universal que fez de Pee-Wee Herman uma personalidade tão amada. As insinuações sexuais, as piadas de duplo sentido e o humor afiado eram apreciados pelo público adulto, e as imagens gráficas bizarras, a ação contínua e a grande sensibilidade do programa infantil capturava a imaginação das crianças.

Reubens gravou um disco de rap, fez a voz de Frank Frankstone em *Os Flintstones*, do alienígena em *O voo do navegador*, e atualmente está

planejando a construção de um parque temático em Hollywood chamado Pee-Weelândia. E se tudo isso não o convence do sucesso de Pee-Wee Herman, a culpa não é minha.

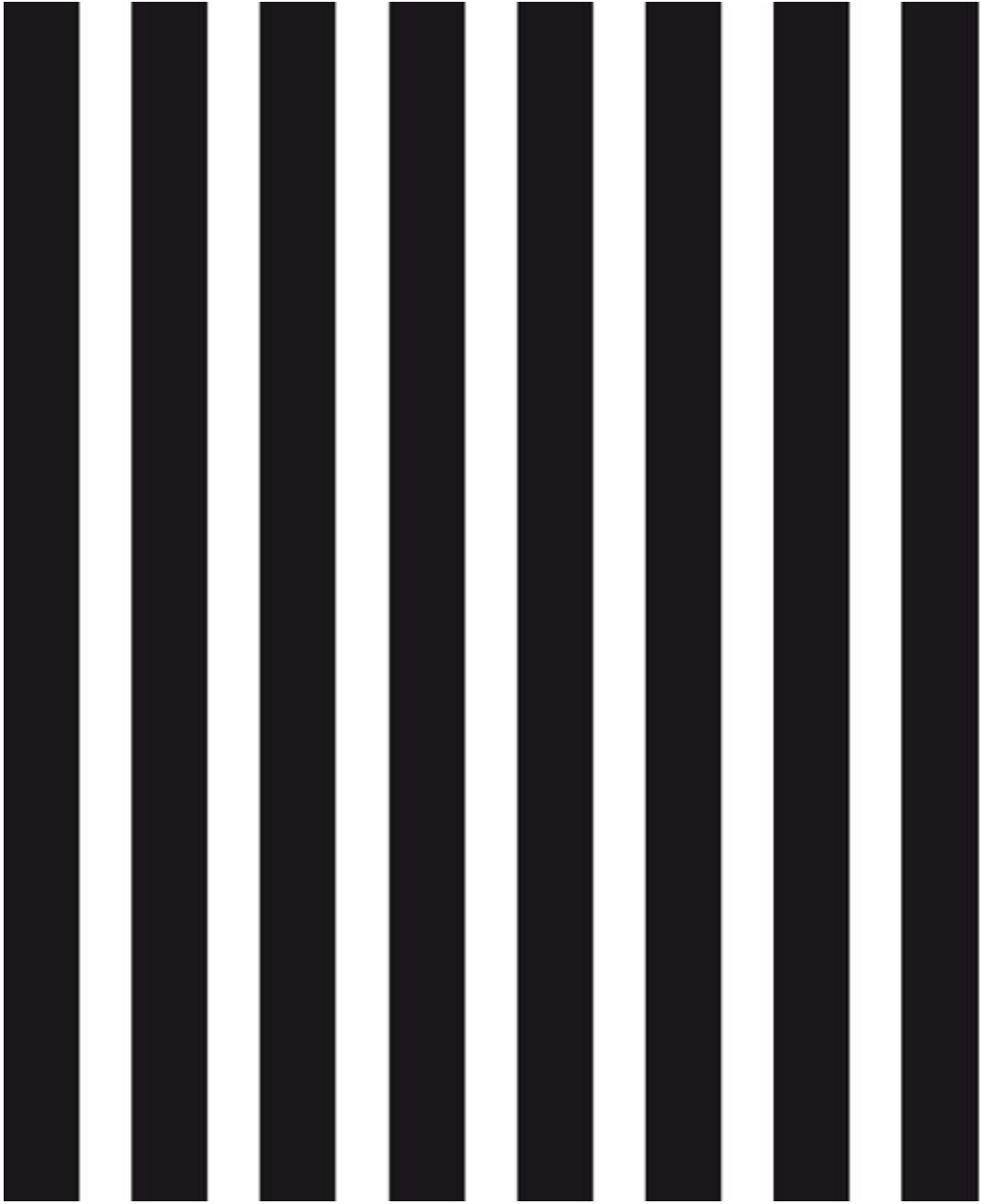
As grandes aventuras de Pee-Wee é uma misturada de coisas grandiosas. O filme tem motoristas fantasmas de caminhão, células de animação minimalistas, dinossauros, Godzilla, Papai-Noel, novela, pet shops e cenas de sonhos. A trama mostra a tentativa desesperada de Pee-Wee de recuperar sua amada bicicleta depois que ela é roubada por um valentão invejoso. Em sua viagem de ida e volta ao Álamó, Pee Wee enfrenta todo tipo de perigo para conseguir encontrar seu bem mais precioso. No caminho, encontra um preso foragido, pega carona com a Large Marge, uma personagem saída diretamente de *Além da imaginação*, fica amigo de uma garçonete, em uma parada de caminhões, que sonha com uma vida nova em Paris e se envolve com Hell's Angels antes que o clímax, no melhor estilo *Banzé no Oeste*, transforme a obra em um filme sobre a vida do próprio Pee-Wee, estrelado por Morgan Fairchild e James Brolin.

Entre no parque de diversões *nonsense* de Pee-Wee e você emergirá, no final, com uma reafirmação calorosa e bem-humorada dos valores surrealistas da vida.

Tim Burton, que antes tinha dirigido *Vincent*, um curta de sete minutos, e *Frankenweenie*, uma ode de trinta minutos aos primeiros filmes de Frankenstein, foi a escolha perfeita para transportar a atmosfera maluca do mundo de Pee-Wee para o cinema. A pegada de atitudes infantis contra as estranhas realidades da vida é a constante que ele utilizou em todos os seus trabalhos até agora. Transformar ideias bizarras em realidades críveis dentro de uma atmosfera cínica de desenho animado é o golpe de mestre de Burton em *As grandes aventuras de Pee-Wee* e também a razão de o filme ser um entretenimento divertido para a geração Filofax. Há mais imaginação, detalhes meticulosos e observações aguçadas nos primeiros quinze minutos do filme do que em qualquer outro dos últimos tempos, embora o universo de Pee-Wee Herman seja provavelmente uma espécie de gosto adquirido. Mas, por pura loucura, o hilário passeio de Pee-Wee pelo Álamó e suas loucas tentativas de despistar a polícia disfarçado como artista são representações de uma criança mimada muito engraçadas e de

primeira qualidade. Este filme é como uma ida ao McDonald's. Vale a pena.





OS FANTASMAS SE DIVERTEM

TIM BURTON

1987



[OS FANTASMAS SE DIVERTEM]

1987

O ALEGRE GRAND GUIGNOL¹ DE OS FANTASMAS SE DIVERTEM

por Kevin Thomas

Os fantasmas se divertem é uma comédia de fantasmas ruidosa que mata seus 53 protagonistas depois de oito minutos de filme, mas esta é apenas a primeira de uma série de escolhas arriscadas. Quando este irresistível divertimento acaba, nos damos conta de que nos proporcionou alguns dos momentos mais engraçados e com os visuais cômicos mais inspirados que poderíamos ver no cinema neste ano.

O filme é uma demonstração brilhante da sensibilidade única em termos de cultura pop do diretor Tim Burton. Não houve nada nem remotamente parecido desde *Os caça-fantasmas*, sendo mais preciso, desde *The Rocky Horror Picture Show*.

Burton soube economizar. Logo nos primeiros oito minutos já estamos totalmente cativados por Adam e Barbara Maitland (Alec Baldwin e Geena Davis), um casal jovem e agradável que vive em uma casa excepcionalmente alta, simples, antiga e branca, com uma torre com vista para Norman Rockwell, uma cidadezinha da Nova Inglaterra.

Repentinamente, o diretor e seus roteiristas matam os Maitland, uma ação tão chocante quanto o humor negro deles, já que o acidente fatal também é uma cena humorística muito bem ensaiada, o que já cria o clima do Gran Guignol que virá em seguida.

Mas não é o fim dos Maitland, que se materializam em sua antiga casa, invisíveis para todos, menos para si mesmos e para Lydia (Winona Ryder), a filha adolescente dos novos donos da casa, Charles e Delia Deetz (Jeffrey Jones e Catherine O'Hara), refugiados chiques de Manhattan.

Quase brilhante e consciente demais para seu próprio bem, Lydia, que tem uma propensão para se vestir bem de manhã, possui a sensibilidade necessária para conseguir ver os Maitland. Eles se refugiam no sótão, enquanto Delia e seu terrível decorador, Otho (Glenn Shadix), seguem em frente na tentativa de transformar a casa adorável, aconchegante e

decorada com as antiguidades dos Maitland em uma paródia pós-moderna por dentro e por fora, com pinturas em spray, painéis de mármore falso e as monstruosas esculturas de Delia.

Os fantasmas se divertem reverte o roteiro normal de uma casa mal-assombrada. Dessa vez, são os fantasmas que querem se livrar dos humanos. (Os Maitland foram orientados por sua “fiscal pós-vida”, Sylvia Sidney, que ficariam presos na própria casa pelos próximos 125 anos.) Mas descobrem que não é mais tão fácil assustar as pessoas. Eles contratam os serviços duvidosos do autoproclamado “bioexorcista” Michael Keaton, cujo nome é Betelgeuse, embora seja chamado de Beetlejuice (besouro-suco). Obcecado por sexo, com cabelo revoltado e círculos negros em volta dos olhos, ele tem um comercial na TV e está “morrendo” de vontade de ser ressuscitado.

Burton, aqui mais do que em *As grandes aventuras de Pee-Wee*, se utiliza de seu passado no setor de animação na Disney para criar o visual bizarro e o humor de *Os fantasmas se divertem*. (E imaginamos por que o filme não foi produzido pela Touchstone.) Quando os Maitland fazem uma jornada ao Outro Mundo em busca de ajuda, encontram uma sala de espera com outros postulantes preservados no estado exato do momento de sua morte: uma dançarina muito sensual, uma assistente de mágico muito azarada cortada ao meio, um explorador com a cabeça encolhida, um mergulhador com a perna ainda na boca do tubarão, e um fumante inveterado que aparentemente virou carvão ao fumar na cama.

Graças ao tom comicamente sombrio do início do filme, as impressões causadas por esses personagens e outros tantos estão longe de ser mórbidas ou de mau gosto, gerando, em vez disso, um efeito hilário.

Burton e seus colegas, incluindo o importantíssimo designer de produção Bo Welch e o compositor Danny Elfman, cuja trilha é tão inteligente e encorpada quanto os designs de Welch, divertem-se tanto quanto as pretensões dos Deetz e seus amigos.

O exuberante Keaton, acostumado a roubar a cena, encontra competidores à altura dessa vez, especialmente Ryder, Sydney (que, depois de 60 anos sendo uma estrela do drama, prova que é uma comedianta afiada) e, acima de todos, O'Hara, que nos mostra que Delia é hilária exatamente graças ao fato de não possuir nenhum humor.

O ponto central do filme é o jantar promovido por Delia, cujos convidados são todos saídos das páginas da revista *Vanity Fair*. Outros atores do elenco impecável são Robert Goulet, que interpreta um *promoter* escorregadio; Dick Cavett, como o agente de viagens; e Annie McEnroe, como uma engraçada corretora que seria um sucesso em West L.A.

Há uma sensação diferente em *Os fantasmas se divertem*, um espasmo deliberado que parece permitir à sátira e ao besteirol simples trabalharem juntos e funcionarem muito bem. E o filme parece implorar para virar um musical, e nós desejamos que isso aconteça. Uma coisa é certa: o seriado *Topper* nunca conseguiu ser tão bom.

OS FANTASMAS SE DIVERTEM

por Kim Newman

Winter River, Connecticut. Adam e Barbara Maitland, um jovem casal recém-falecido, ficam chateados quando sua casa é vendida para Charles Deetz, um homem de negócios de Nova York cuja esposa, Delia, auxiliada pelo pretensioso decorador de interiores Otho, prepara-se para destruir a propriedade com esculturas e móveis horrorosos. Os Maitland contatam Juno, uma funcionária pública do pós-vida, que lhes explica que ficarão mais de um século ligados à casa, e que se quiserem se livrar dos Deetz, terão que assombrá-los. As primeiras tentativas dos Maitland são ignoradas, mas Lydia, a filha dos novos donos da casa, começa a ver os fantasmas e fica amiga deles. Então os Maitland finalmente conseguem fazer sua presença ser sentida ao forçar a família e seus convidados a dançarem “Banana Boat Song”, de Harry Belafonte, durante um jantar, quando os camarões de suas entradas ganham vida. Mas os novos inquilinos não ficam assustados, e, sim, entusiasmados, culminando com Lydia contando aos Maitland que os pais pretendem transformar a cidade em uma atração turística sobrenatural. Desesperados, os antigos proprietários vão contra os conselhos de Juno e chamam Betelgeuse, um espírito maluco que trabalha como “bioexorcista”, livrando casas habitadas por fantasmas de infestações de vivos. Acontece que os Maitland não conseguem aceitar as medidas extremas adotadas por Betelgeuse, e resolvem cancelar o acordo. Em uma sessão espírita amadora, Otho invoca os Maitland para ajudar os Deetz a impressionar Maxie Dean, um grande investidor, mas acidentalmente ele começa a exorcizá-los, o que os transformará em almas perdidas, e isso força Lydia a chamar Betelgeuse. Ela aceita se casar com ele como pagamento em troca de seus serviços, mas os Maitland se restabelecem, lutam contra o espírito e o mandam para a sala de espera eterna de Juno. Os Deetz e os Maitland dão um jeito de conviver bem juntos.

Em *Os fantasmas se divertem*, Burton desenvolve o humor negro peculiar e suave de seu primeiro longa, *As grandes aventuras de Pee-Wee*,

e de seus curtas para a Disney, *Vincent* e *Frankenweenie*, que não foram muito divulgados. Apesar de haver certa similaridade entre o Pee-Wee Herman de Paul Reubens e o Betelgeuse de Keaton em termos de grosseria egocêntrica e tagarelice interminável, este último filme não é exatamente um veículo para um único astro cômico. Keaton nem mesmo recebeu um pagamento astronômico por sua atuação, abrindo espaço para que um ótimo elenco fosse escolhido, indo além dos meros coadjuvantes do filme anterior. E ficou claro que o sucesso de *As grandes aventuras de Pee-Wee* se deveu mais ao diretor do que ao astro cômico.

Apesar de Burton se esforçar para não repetir sua fórmula, *Os fantasmas se divertem* apresenta variações de alguns elementos presentes em seus trabalhos anteriores, como o uso exagerado de animação dimensional, efeitos de maquiagem que transformam os personagens em versões grotescas dignas de Don Martin ou Basil Wolverton, números musicais dublados hilários e uma visão distorcida do que é a realidade. E como a história é uma deliberada inversão das comédias de fantasmas bonzinhos e mulheres dominadoras, como, por exemplo, o explosivo seriado *Topper*, o adocicado *Nós e o fantasma* também a série de TV *Randall e Hopkirk*, é interessante notar o salto dado pelo escritor Michael McDowell. Ele escreveu bons livros de terror, como a continuação de *Blackwater*, *The Elementals* e *Cold Moon Over Babylon*, mas, recentemente, voltou-se para coisas mais divertidas com uma veia cômica, começando por *Jack and Susan in 1953* e *Jack and Susan in 1913*.

Burton cria uma grande diversão com a visão de um pós-vida regido por espíritos que se condenaram a uma eternidade como servidores públicos ao cometerem suicídio, e o filme tem um conjunto de regras consistentes e desconcertantes sobre como a coisa funciona. Os Maitland devem permanecer na casa deles ou serão transportados para Saturno (onde vermes no estilo *Duna* esperam por fantasmas desavisados); Betelgeuse só pode entrar em ação se seu nome for chamado (e pronunciado da maneira correta) três vezes; os novos fantasmas recebem um *Manual para os recém-falecidos* que não serve para nada. Entre os personagens encontrados na sala de espera de Juno, estão um explorador com a cabeça encolhida, uma assistente de mágico cortada ao meio, um esqueleto canceroso que não consegue parar de fumar, um nadador com um tubarão ainda comendo sua perna, e uma vítima de atropelamento achatada como uma panqueca, com uma marca de pneu atravessando seu

corpo. Eles são piadas solo geniais, mas acabam ultrapassando seus papéis na estrutura do filme de tal maneira, que os personagens principais raramente aparecem sozinhos. Enquanto Betelgeuse é uma mistura inteligente de terror detestável e humor grosseiro, e Catherine O'Hara e Winona Ryder dão o máximo como a neurótica Delia Deetz e a gótica punk Lydia, Alec Baldwin e Geena Davis como os Maitland e Jeffrey Jones como Charles Deetz ficaram um pouco presos pela relativa falta de excentricidade de seus personagens e a consequente falta de interesse neles por parte de Burton e McDowell.

O diretor ainda não tem a disciplina para estruturar um filme de forma a ser mais do que uma sequência de cenas engraçadas individuais. A família pé no chão, os Maitland, deveria ser a espinha dorsal do filme, mas na maior parte da trama eles são apenas coadjuvantes para Betelgeuse ou os Deetz, e a “pegada tudo-por-um-efeito” de Burton fica clara com a entrada dos atores convidados Robert Goulet, Dick Cavett e Sylvia Sidney sem um propósito real. Mesmo assim, as cenas vão se encaixando de modo que até mesmo a demorada sequência de Otho acaba valendo a pena, graças a uma frase de efeito inspirada, que combina humor inesperado com uma sordidez casual e quase subliminar: até mesmo a falsa sofisticação das vestimentas não é afetada pelos bizarros efeitos especiais de terror. Otho sai correndo quando Betelgeuse tira suas roupas e revela um terno esportivo de poliéster por baixo. *Os fantasmas se divertem* confirma a promessa de Burton de ser uma mistura de Frank Tashlin e David Lynch, e estabelece McDowell como um escritor a ser observado, especialmente com a corajosa recusa do filme em seguir a moda ao usar Harry Belafonte na trilha sonora, em vez de Harold Faltermeyer (ou algo parecido).

BEETLE MANIA

por Simin Garfield

Diferente de outros personagens de terror, Beetlejuice não é o demônio assustador de seus pesadelos. Garotos americanos de três anos fazem suas mães abrirem os jornais, todas as manhãs, e dão gargalhadas. Ele é amoral, luxurioso e um tipo de cara rude e desganhado, mas não é mau; não é o Freddie Krueger. E só podemos assumir que esta era a intenção do diretor Tim Burton. Ele sabe o que é assustador, conhece o mal. Pode apostar que ele sabe o que é demoníaco. Ele confronta esses demônios toda vez que se olha no espelho.

Tim Burton parece dopado e sujo, mais ou menos como Nicolas Cage, com cabelos pretos longos e cacheados e roupas meio góticas, mas não é isso que faz o povo de Hollywood gritar de medo. Eles correm porque, no meio deles, e no meio do local de trabalho deles, está um novo *enfant terrible*, um rapaz de 29 anos que veio do nada e fez o filme surpresa do ano, um filme que tinha todas as sementes de uma comédia de terror clichê, não prometia grandes nomes, a não ser Harry Belafonte, e então ele bateu *Rambo 3* e arrecadou US\$ 32 milhões nas primeiras duas semanas, e mais de US\$ 70 milhões até agora. O custo do filme foi de US\$ 14 milhões.

Tim Burton assusta também porque sua graduação descontente na Disney, um homem das animações de antes de *Uma cilada para Roger Rabbit*, quebrou as convenções clássicas de Hollywood em seu segundo filme. Pequenas convenções, como o fato de o filme não fazer sentido o tempo todo. Ou fazer os personagens principais morrerem nos primeiro dez minutos e não mostrar o personagem que dá nome ao filme até a metade da trama. Ou ainda fazer que alguns dos efeitos especiais fossem bregas ao extremo. Você não precisa ser George Lucas para saber que todas essas coisas juntas algumas vezes são sinônimo de desastre. Mas não neste filme. Por quê? Porque algumas partes de *Os fantasmas se divertem* são estonteantemente geniais.

Burton, que cresceu em Burbank, agora tem um escritório em Pinewood, seu local de trabalho até o fim do ano. E passa a maior parte do tempo recebendo ligações de tabloides com perguntas como “É verdade que vai comer filhotes de cachorro?”, referindo-se ao novo projeto de Burton, uma atualização do Batman. Burton decidiu que não contará nada, mas ficou tocado com a atenção que o projeto vem recebendo. Ele lembra que não houve nenhuma agitação em relação a *Os fantasmas se divertem*. A Warner estava por trás do projeto, mas sem grande expectativas, de forma que não viabilizou verbas astronômicas nem cultivava a ideia de que o filme seria um sucesso em potencial.

Mas podemos entender o dilema do estúdio. No papel, tinham um filme sobre um casal chato e caseiro que nos é apresentado no momento em que se vangloriam de não ter ido viajar naquele ano para, meu Deus, ficar em casa construindo maquetes e redecorando sua casinha de interior. E então eles morrem. E voltam como fantasmas, tentam assombrar a nova família chata que compra a casa, o marido que quer fugir das pressões da cidade grande, a esposa que faz esculturas loucas e a filha que se veste de preto e é estranha. Eles falham. Então buscam ajuda de sua conselheira no pós-vida. E ela diz que o que quer que eles façam para tentar se livrar da nova família, não devem nunca, jamais, de jeito nenhum chamar um estranho “bioexorcista” *freelancer* chamado Betelgeuse. E é exatamente a ele que o casal recorre.

Nesse momento, até mesmo a Warner provavelmente percebeu que tinha algo ali. Betelgeuse, interpretado por Michael Keaton com uma habilidade chamada de atuação raivosa, segundo a qual o ator chega ao estúdio e simplesmente enlouquece, é uma criação humorística única, um vagabundo tarado, usuário de drogas, uma pessoa presenteada com poderes destrutivos e piadas bacanas de origem incerta e proporções impressionantes.

Você já deve ter percebido que o roteiro não é o essencial. O que Burton conseguiu foi fazer um filme incidental meio surreal e excêntrico, com improvisações inspiradas. Os “truques” para atrair o público não são mais um tabu entre os produtores de cinema. O catálogo pop-calipso de Harry Belafonte está em alta novamente.

O pós-vida para o qual o casal é levado é uma dor de cabeça burocrática, um monte de funcionários desajeitados preenchendo

formulários. Para entrar, é necessário aguardar eternamente em uma sala de espera. Um pesadelo para qualquer um. Nessa hora aparece uma equipe de futebol americano. Eles se juntam a um homem com roupa de safári e cabeça encolhida. Para que aquela equipe? E o caçador? Para gerar gargalhadas, caro professor.

Pergunte a Burton o que lhe dá mais prazer em relação ao triunfo de seu filme, e ele provavelmente comentará sobre o sucesso do bizarro, as coisas que acontecem sem razão em *Os fantasmas se divertem* parecem ser o que mais energiza o público.

“Fiquei contente em ver que o público é mais inteligente do que o estúdio imaginava”, ele diz, sorrindo. “A linha de pensamento atual é de que se você tiver efeitos especiais, eles devem ser utilizados como uma forma de arte, e que você precisa ter uma grande história indo de A para B para C para D. Você assiste a coisas como *Action Jackson* e as pessoas gostam, e você pensa ‘o que estou fazendo aqui, porra?’. Sempre odiei aquele tipo de estrutura de história em que cada linha é um novo assunto, sabe, do tipo ‘Não os alimente depois da meia-noite senão eles explodirão!’. Foda-se esse tipo de merda.”

“Outra coisa bacana é que não imagino trabalhar novamente em um filme no qual o começo seja tão vago. Todos os dias, não sabíamos o que cairia bem ou não, e continuamos não sabendo até o final. Estávamos conceituando os conceitos mais estúpidos. Mas todos estavam concentrados no trabalho. Conversar sobre aquilo fazia que nos sentíssemos como estudantes universitários que tinham tomado ácido.”

Os críticos americanos saudaram o filme com extremos. Eles o amaram, odiaram e ficaram um pouco confusos. E durante um tempo, foi a vez de Burton ficar assustado. “Sempre odiei, acho que vou vomitar durante um mês. Odeio as exposições de teste de marketing (em bairros de grande poder aquisitivo) para jovens nervosos e problemáticos. É algo válido em termos amplos. Mas não do jeito que o estúdio avalia, olhando cada pequena reação. Se alguém do público se vira, a reação é ‘Meu Deus, cortem aquela cena!’. E então eles concluem: o público-alvo deste filme é de garotos de dezoito a dezenove anos e meio com bigode.”

Pode-se dizer que Burton gosta da Warner, o que é algo inteligente; ele tem um contrato longo com o estúdio. É provável que ele gostasse menos da Warner se por acaso o estúdio tivesse decidido mudar o nome do filme.

Os executivos queriam algo com “fantasmas”² no título. “O pessoal do estúdio vai até o shopping e pergunta para as crianças: ‘Você preferiria ver um filme chamado *Beetlejuice* ou algo com fantasmas?’ Fico muito agradecido por eles terem me deixado manter *Beetlejuice*. Graças a Deus!”

O estúdio também levantou as sobrancelhas a respeito de como Burton usava os efeitos especiais. Com soluções de fundo simples e rápidas, como coisas de pelúcia espetadas em palitos, ilusões de óptica, técnicas de *stop-motion* no melhor estilo dos filmes do Godzilla, Burton sugere que se tivesse um orçamento maior, teria aumentado o tempo gasto com efeitos especiais, mas não o conceito rústico básico. Ele gosta dos filmes de monstros japoneses. Ele comia biscoitos assistindo a esses filmes.

Burton foi criado em Burbank por pais de classe média e que não faziam parte da indústria cinematográfica. “Eu não era o tipo de pessoa que se metia em apuros na escola, mas posso ter sido a causa de alguns problemas”, ele conta. “Meus pais não eram nem totalmente severos nem lenientes, mas agradeço a Deus por não ter sido privado de nada na infância, ou poderia ter me tornado um assassino com um machado.” Quando criança, Burton chegou a ser um assassino do machado certa vez, fingindo tão bem ter fatiado o irmão que os vizinhos chamaram a polícia.

Ele começou sua carreira profissional como animador da Disney, e logo se desiludiu com o que chamou de um problema básico de atitude, o “trabalho zumbi” do processo. E declarou: “Havia um esquema bem ‘moderno’, ‘descolado’. É como se tivessem se esquecido de como é ser criança”.

O curta *Frankenweenie*, engavetado pela Disney, chamou a atenção das pessoas ligadas a Pee-Wee Herman, e isso levou Burton ao seu primeiro longa, o sucesso de bilheteria, mas não de crítica, *As grandes aventuras de Pee-Wee*. Da mesma forma que *Beetlejuice* e (provavelmente) seu novo projeto, *Batman*, o filme de Pee-Wee era visto como coisa de criança, mas foi feito como coisa de adulto com coração de criança. O diretor prefere vê-los como filmes para ninguém e para todo mundo.

Atrás do sofá cinza do escritório de Burton em Pinewood estão vários desenhos em roxo e lilás, os primeiros figurinos do Coringa. À esquerda deles, há gravuras das antigas encarnações do personagem. Burton diz: “Adoro a ideia de um homem que, não interessa o que faça, não consegue parar de sorrir”. O Burton de hoje sofre do mesmo problema, pelo menos

quando fala sobre *Batman*. Uma enorme Gotham City cinzenta e fria foi projetada no maior espaço de Pinewood, e o primeiro dia de filmagens ainda demorará um mês para acontecer. Mas Burton pode sentir uma espécie de volta para casa espiritual. Ele sempre foi um grande fã do Batman, segundo ele mesmo, e foi cogitado como novo diretor do personagem um pouco depois do sucesso de *Os fantasmas se divertem*. “Eu era da Warner havia anos, como se fosse um mascote do estúdio. Acho que eles convidariam qualquer um que estivesse por cima na época.” O convite concreto ocorreu durante a primeira semana de enorme arrecadação. “Foi um passe de mágica. Nossa! Imagino se aquilo teve algo a ver...”

Apenas um filme do Batman tinha sido feito anteriormente, e era um longa baseado no seriado. Burton lembra-se apenas do uso interessante de um spray repelente de tubarões. O novo filme promete manter a capa, o cinto de utilidades e mais uma coisa ou outra. “É um filme bem difícil. Existe a série de TV, que é uma comédia, e também *O cavaleiro das trevas* (a HQ escrita por Frank Miller), que é *O cavaleiro das trevas*. E o que adoro nessa HQ é que eles pegam a psicologia do Batman e a utilizam completamente, detonando com as convenções dos quadrinhos. Espero que este filme faça o mesmo em relação ao cinema.”

“Desde o começo parti da premissa de que, uma vez que você arranca toda a mitologia, o que encontrará na raiz da coisa é o homem que usa a roupa do morcego. Simples. É uma grande ideia. Quem quer apenas copiar uma grande HQ? Se tiver sorte, conseguirá fazer um *Superman*; se der azar, fará um *A lenda do cavaleiro solitário*.

O elenco principal não é mais segredo: Michael Keaton fará o Batman, e Jack Nicholson será o Coringa. Burton declarou o seguinte sobre Nicholson: “Ele é um personagem. É muito inteligente. Ele sabe que o Coringa é um assassino, e sabemos que isso será ótimo. Tudo tem que ser em um nível desses”. A escolha de elenco em *Batman* não é muito ortodoxa. Adam West, o Batman da TV, foi lembrado como candidato, mas parece que quem lembrou foi o próprio West. Ao ser indagado sobre não pegar o papel, West mordeu o lábio: “Primeiro fiquei arrasado, chateado. Detonado. Mas agora passou. É como tirar um enorme peso das costas. Não sei como, mas é algo para o que não ligo mais nem um pouco”. Você acredita nele? Nem a pau que você acredita.

Michael Keaton conseguiu o papel, segundo Burton, “porque consigo vê-lo vestindo a roupa do Batman. De verdade, quero dizer. Pensei muito nisso. Tive reuniões com vários atores de queixo quadrado que eram bons no que faziam, mas não sentia que tinham o suficiente. Colocar o Arnold Schwarzenegger no uniforme do Batman seria algo absurdo. Isso teria um grande potencial para provocar risos. Mas com Keaton... existem poucos atores que você olha nos olhos e vê que tem muita coisa acontecendo ali”.

Mas a carreira de Keaton não ia bem recentemente, então, talvez o sucesso de *Os fantasmas se divertem* tenha contado bastante para Burton.

“Bom, *Os fantasmas se divertem* é *Os fantasmas se divertem*. Tive uma boa experiência com Keaton, mas não é por isso que ele conseguiu o papel. Também tive uma boa experiência com Pee-Wee Herman, e não o chamei para o papel.”

NOVATOS NA TERRA DO CINEMA

por David Denby

Comparada com a década anterior, os anos 1980 não foram uma época na qual surgiram legiões de novos diretores brilhantes oriundos de escolas de cinema, televisão, teatro ou salas de edição. Olhando para os nomes dos novos talentos de Hollywood, poderíamos citar Oliver Stone, Barry Levinson e Joel Coen; temos também o discípulo de Spielberg, Robert Zemeckis; o australiano Fred Schepisi, David Lynch, talvez Ron Shelton... Será que me esqueci de alguém? E, por favor, não diga o nome de Susan Seidelman, não se estiver na companhia de alguém sério. Nem mencione Ron Howard ou Taylor Hackford, apesar de este, devo admitir, conseguir fazer coisas divertidas. Michael Lehmann, que fez o malicioso e divertido *cult* adolescente *Atração mortal*, demonstra talento para pirotecnias e uma malevolência ao estilo De Palma. Ele é alguém que se deve assistir. Mais alguém?

Bom, chega de provocação. Deixei um nome de fora, um jovem que criou mundos totalmente próprios e que mostrou o tipo de inteligência e esperteza necessário para funcionar a longo prazo. Tim Burton, o mestre dos brinquedos, 30 anos, diretor de *As grandes aventuras de Pee-Wee*, *Os fantasmas se divertem* e o novo *Batman*, com um orçamento de mais de US\$ 30 milhões, estrelado por Michael Keaton, Jack Nicholson e Kim Basinger.

Burton estourou com um filme relativamente barato: *As grandes aventuras de Pee-Wee* custou US\$ 6,8 milhões; depois, consolidou-se como sucesso de bilheteria, e agora está naquele lugar perigoso, perto da beirada de um desastre, onde um grande orçamento pode transformar um diretor em um medroso de Hollywood, que repentinamente fica com receio de se arriscar e imaginar (compare o Ron Howard de *Cocoon* com o de *Splash, uma sereia em minha vida*). Diz o ditado que nada traz mais sucesso que o sucesso, mas, em Hollywood, às vezes, nada leva mais ao fracasso que o sucesso.

A especialidade de Burton são fantasias infantis e uma mistura exuberante de terror ridículo e a sátira social. Ele emergiu, imagino, na esteira da ênfase em fantasia criada por Lucas e Spielberg; não há nenhuma razão para acreditar que, no futuro próximo, ele faça dramas domésticos ou melodramas sobre consciência, nem comédias sobre sexo e ambição no local de trabalho. Ele tem suas próprias preocupações. Nos filmes de Burton, a sensibilidade infantil é confiar em um mundo alienígena e lutar para manter o equilíbrio.

Tim Burton é um garoto do cinema. Ele cresceu em Burbank, Califórnia, perto dos Estúdios Disney, e, depois de estudar Instituto de Artes da Califórnia, trabalhou na Disney fazendo curtas para o departamento de animação. Pode-se imaginar sua nostalgia com a magia dos velhos tempos do estúdio: no fim do primeiro longa-metragem do diretor, Pee-Wee Herman finalmente encontra sua bicicleta perdida em um estúdio de cinema, sobe nela e percorre o estúdio inteiro, passando por várias filmagens, como a de um filme de praia adolescente, uma produção brega de monstros japoneses, um clipe de rock, e assim por diante. É claro que, nos últimos 40 anos, nenhum estúdio teria todos esses gêneros sendo filmados ao mesmo tempo. O que fica aparente na nostalgia de Burton é a vontade de ver um tempo quando todos esses mundos de fantasia coincidam, um tempo em que os estúdios eram o reino da fantasia.

As grandes aventuras de Pee-Wee toca o mundo real apenas para rejeitá-lo. No começo, Pee-Wee, o homem-criança, sonha em vencer uma corrida de bicicleta; então, acorda, não para as chatices e as coisas feias da realidade do dia a dia, mas, sim, para o paraíso de sua casa de brinquedos, um lugar recheado de máquinas no estilo Rube Goldberg, feitas para realizar as tarefas mundanas, como escovar os dentes ou preparar o café da manhã. As máquinas, formadas por dispositivos, alavancas e tubos de plástico e cromo, tinham uma complicação requintada: eram feitas apenas para o seu divertimento. Nenhum sultão com joias e turbante, dono do palácio e do harém, poderia ter um castelo de diversões igual àquele.

O próprio Pee-Wee vive de acordo com suas noções de perfeição. Veste-se sempre com um terno cinza-prateado com lapelas estreitas, camisa branca e uma pequena gravata borboleta vermelha de apresentador de circo; um pouco de maquiagem no rosto, os lábios avermelhados e os cabelos pretos como um disco de vinil. Ele é uma mistura perturbadora e

ambígua entre um palhaço benevolente e um artista de boate decadente. Como os comediantes clássicos, ele é sempre ele mesmo, com a textura invariável de um diamante, assexuado, intocável, uma personalidade infantil com uma vontade de aço. Por definição, seu personagem não pode evoluir; ele não muda com as experiências que tem.

Quando a bela bicicleta vermelha de Pee-Wee é roubada, ele fica arrasado. Não precisa de pais ou do amor de uma namorada, apenas de sua bicicleta, uma coisa que *ele* pode amar. Pee-Wee pega a estrada para achá-la e encontra pessoas que viveram muito, que têm histórias, tristezas, ambições. Elas ficam tocadas, pois Pee-Wee é puro e não quer nada além de sua bicicleta, mas ele permanece igual, intocado. E o mundo de verdade, quando Pee-Wee o vai descobrindo, é tão de brinquedo quanto sua casa. Tem um parque de dinossauros no meio de um deserto e ele se senta dentro da boca de um tiranossauro, olhando para fora por entre os dentes. O Álamó, no fim, é apenas um enorme museu de figuras de época em tamanho natural. Burton recria o mundo de forma artificial. O estúdio hollywoodiano, no final, é apenas uma confirmação, um castelo cheio de sonhadores tão dedicados quanto Pee-Wee.

Burton festeja em cores primárias brilhantes, especialmente vermelho e azul, e muitos raios de sol dourados; seus shoppings e ruas são de cristal, brilhando sem textura, como as ruas da Disneylândia. Poderíamos estar olhando para um livro infantil ilustrado, não fossem as aberrantes doses de humor. Por um momento, o filme flerta com o terror; uma velha motorista de caminhão cujos olhos saltam, revelando que é um fantasma, mas não é para nos assustar, apenas para nos lembrar dos motivos pelos quais gostamos de levar sustos (o sentimento de nojo remete ao prazer de infância em derramar a sopa). As cenas de terror muito mais bem desenvolvidas do ótimo *Os fantasmas se divertem* também não são feitas para assustar. Cabeças encolhidas, gargantas cortadas, olhos saltando como mariscos em uma sopa, cadáveres roxos ou rosas, os sustos são no estilo das histórias em quadrinhos, escandalosamente exagerados. Burton sabe que nos tornamos conhecedores de efeitos especiais, e que o terror agora pode ser feito apenas de maneira irônica, como uma piada.

Os fantasmas se divertem é todo feito de piadas com uma melancolia sob a superfície. Um jovem casal morre em um acidente de carro e retorna para sua bela casa como fantasmas apenas para descobrir que pessoas

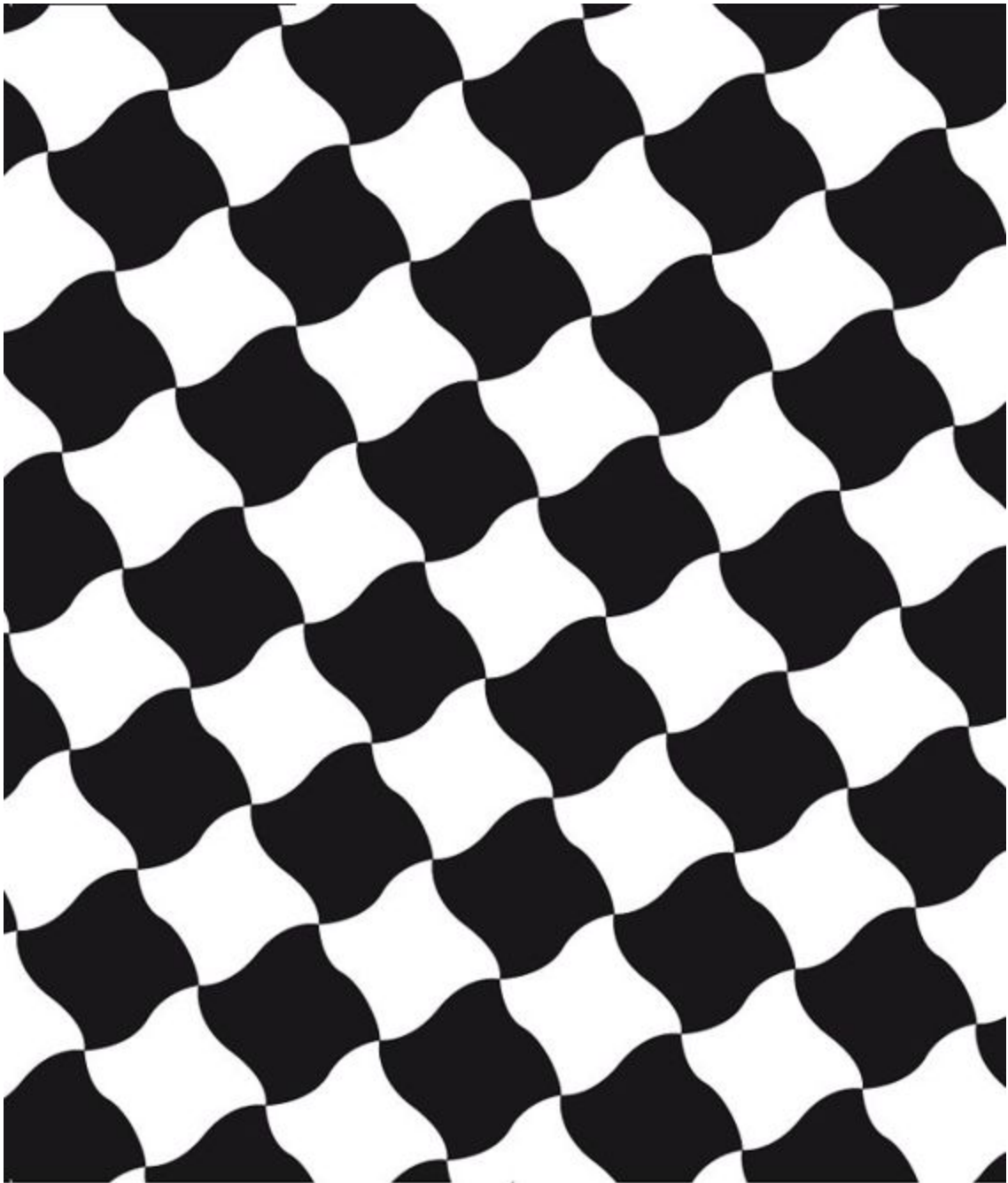
terríveis estão se mudando para lá, pessoas tão chiques que acham os fantasmas divertidos. O casal contrata um demônio profissional, Beetlejuice (Michael Keaton), que consegue assustar até uma tempestade. Para ele, assustar pessoas é fazer um grande show; vai de monstros barulhentos a sustos exagerados e baratos. Burton e Keaton, improvisando o personagem no cenário, fazem dele um comediante vulgar, um fantasma que é um sabe-tudo midiático, como um convidado do programa de David Letterman que acaba sendo mais engraçado que o apresentador, e depois sorri para a plateia em cumplicidade. Quando Beetlejuice começa a trabalhar, é hora da diversão.

Da mesma forma que *Pee-Wee*, este filme é sobre um paraíso que é arruinado e depois restaurado. O casal, Adam e Barbara, apesar de ser menos infantil, é quase tão criança quanto Pee-Wee Herman. Tanto vivos quanto mortos, os dois querem ficar em sua casa antiga, brincando sem ser perturbados (não fica claro como eles ganham a vida), sobre um morro, próxima a uma cidade tão tranquila que os clientes de uma loja de materiais de construção colocam o dinheiro na caixa registradora e pegam o próprio troco quando não tem ninguém lá. Adam construiu uma maquete da cidade no sótão. Começando por uma tomada aérea da cidade e acabando na maquete, Burton mistura de propósito a linha entre o que é real e o que é de brinquedo. A cidade é tão fantástica que parece uma obra de arte; a maquete é tão detalhada que parece real. Viver naquele mundo de brinquedo com miniaturas charmosas é o ideal de felicidade de Burton. Mas sua inocência não é sentimental; ele tem a clareza da melancolia de uma vida esperando as coisas darem errado.

Os verdadeiros demônios no filme não são Beetlejuice ou as figuras bizarras do além, esperando pacientemente no escritório burocrático do paraíso (ou seria do inferno?), mas os invasores, os idiotas da moda que vêm de Nova York e transformam a casa de Adam e Barbara em um pequeno e feliz parque de arte. As novas esculturas, a mobília e as coisas nas paredes são totalmente pretensiosas, uma forma de investimento. A única arte em *Os fantasmas se divertem* são os shows de horror cômico de Burton, é claro. O filme inteiro é uma visão estilizada, um delírio de surrealismo e expressionismo transformados e emoções populares. Mas, ao contrário da grande consciência de efeitos visuais da maioria dos diretores, Burton é um artista nato. Ele impõe um ritmo lento que inclui pausas em seus filmes, utilizando os buracos sem diálogo para colocar

algumas piadas e pequenos pedaços bizarros de sátira. Ele permanece em contato com os sentimentos de seus personagens, embora esses sentimentos sejam aqueles que ele está ridicularizando.

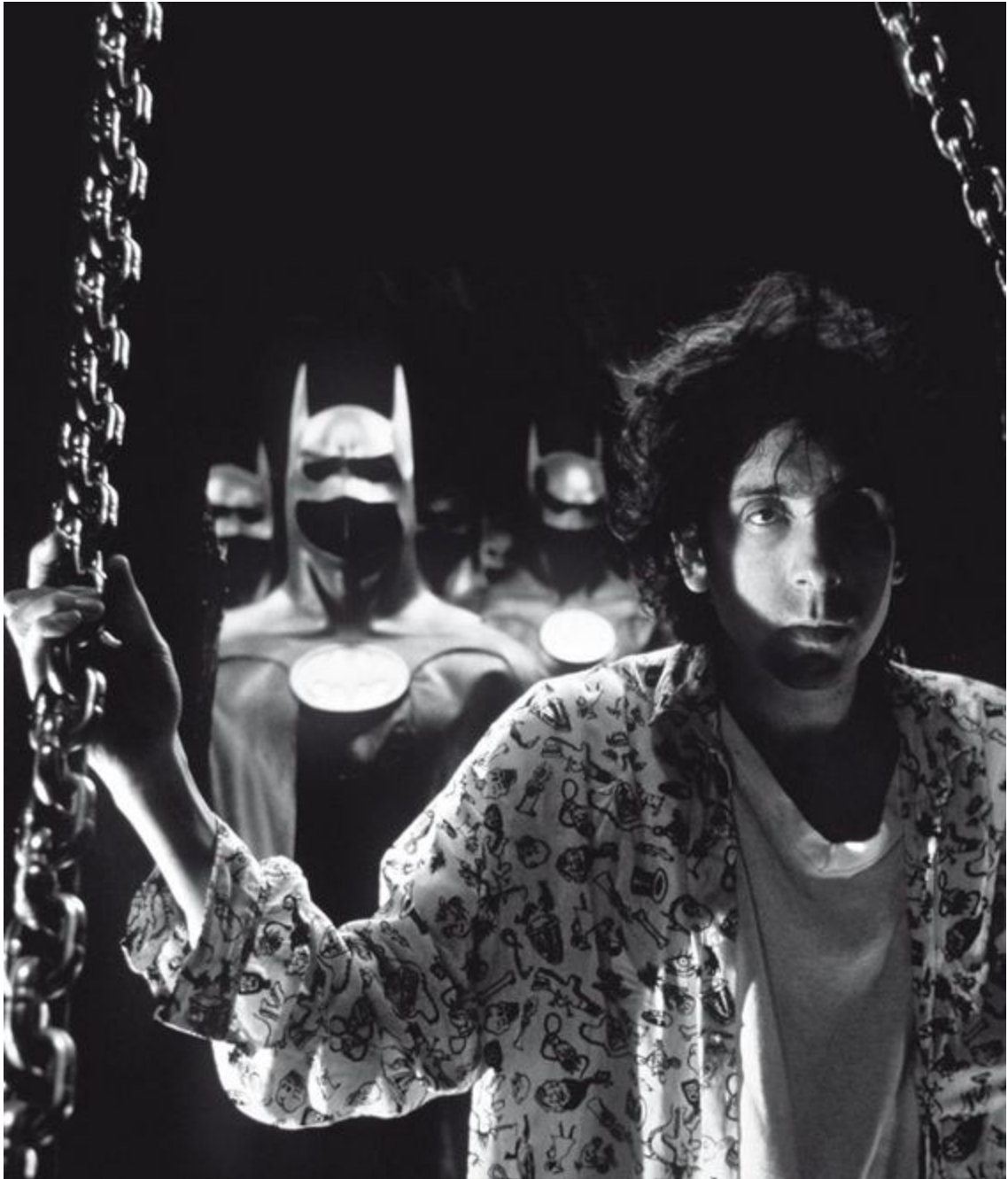




BATMAN

TIM BURTON

1989



[BATMAN]
1989

BATMAN

por Taylor L. White

[FADE IN]

EXT. VISTA DA CIDADE – NOITE

O local é Gotham City, o ano é 1987 – uma outra época. É a cidade do amanhã: ângulos fortes, sombras assustadoras, densa, populosa, claustrofóbica, um emaranhado aleatório de aço e concreto, autossuficiente, quase subterrânea em alguns aspectos... como se o inferno tivesse surgido através das calçadas e continuasse a crescer. Uma enorme lua gorda brilha no céu, pronta para explodir.

EXT. CATEDRAL – NOITE

Entre o cromo e o vidro há uma anomalia sombria e gótica; a velha catedral da cidade, que foi grande um dia, mas agora está abandonada, há muito tempo vazia e marcada para ser demolida. no telhado muito acima de nós, gárgulas de pedra olham para baixo de seus parapeitos sombrios, vigiando a distante rua abaixo, guardiãs cegas da noite de Gotham. Um deles se move.

A PRIMEIRA MEIA página do roteiro de Sam Hamm para o *Batman* da Warner propõe um clima inegavelmente escuro e sombrio. O robusto morcego da TV teria sido expulso aos risos das corajosas ruas desta Gotham City. Da mesma forma, um *Kapow!* ou *Wham!* inserido em uma de suas muitas cenas de ação também se mostraria fora de lugar. Nesta versão do Batman, para dar ênfase ao clima *noir*, a Warner anunciou que investiu US\$ 32 milhões nas filmagens em Londres.

A ideia de levar o lendário cavaleiro encapuzado, que celebra seu aniversário de 50 anos, para as telonas foi um projeto no melhor estilo vai não vai que se arrastou por vários anos. Em 1984, o roteirista de *007* e *Superman*, Tom Mankiewicz, entrou na história elaborando um roteiro levemente baseado nas tramas do final dos anos 1970, de Steve Englehart e Marshall Rogers, na *Detective Comics*. Diretores como Joe Dante e Ivan Reitman mostraram interesse ao longo dos anos, mas a coisa não andou.

Parecia que o *Batman* estava fadado a ficar nas batprateleiras por alguns anos.

Então, Hamm apareceu, seu roteiro cômico, que ganhou o Prêmio Pulitzer, e uma chuva de ofertas teve início, encerrada com um contrato de dois anos com a Warner Bros., a casa do *Batman*. Sua única experiência anterior tinha sido um trabalho duro de doze semanas no Alasca escolhendo locações para *Os lobos nunca choram*, seguido de três anos de desemprego. Nem é preciso dizer que a perspectiva de escrever o roteiro de *Batman* era mais do que atrativo para um escritor de 33 anos fã de quadrinhos.

“Eu era um leitor constante de *Batman* quando criança”, ele lembra. “Era na época das viagens no tempo e do alienígena rosa, quando ele era tratado como qualquer um dos heróis da Liga da Justiça. Acho que os roteiristas da revista ficaram sem ideias novas do que fazer, por isso as coisas foram ficando diferentes e meio malucas. Mas o que me chamava mesmo a atenção eram as republicações das histórias do final dos anos 1940 e do começo da década seguinte, que mostravam um *Batman* mais *noir* e *pulp*, lutando contra vilões desfigurados.”

Em seu roteiro, Hamm perde pouco tempo detalhando a origem do homem morcego, fazendo que *Batman* enfrente alguns bandidos antes dos créditos iniciais. Desde o começo, a intenção de Hamm era criar uma abordagem diferente. “*Superman* criou o modelo de como fazer um filme de super-heróis com uma cena de abertura espetacular mostrando a origem do personagem”, ele conta. “Percebi que *Batman* era um personagem diferente, que deveria ser tratado de forma diferente, pois, apesar de ser exagerado, grandioso e operístico, ele lida com coisas mais normais e bem próximas do provável. Aqui, você não precisa explicar por que o homem pode voar ou por que as balas ricocheteiam em seu peito.”

“Pensei que a melhor opção seria mostrar o *Batman* como um fato consumado, e então ir voltando, tratando-o como um personagem misterioso, de forma que o espectador não saiba quais são os objetivos ou as motivações que levam o herói a fazer o que faz. Assim, desvendar esse mistério se torna parte da história.”

Ao escrever o roteiro, Hamm tentou aumentar a dimensão do personagem principal inserindo uma profundidade psicológica entre as cenas de ação. “Tentei usar a premissa de um milionário com uma enorme

cicatriz emocional, que lida com seus traumas vestindo um uniforme. Quando se encara esse fato a partir da perspectiva de um mundo onde super-heróis não são figurinhas fáceis, algo muito diferente do que acontece no Universo DC e nas convenções do gênero, é possível levar o personagem a sério. E aí o espectador começa a se perguntar se aquele cara não existe de verdade, e isso vai gerar bastante enredo.”

Hamm também compreendeu, quando escrevia *Batman*, que seu trabalho seria examinado de perto pelos fãs de quadrinhos de todas as partes, mas não esperava que cópias de seus primeiros rascunhos de roteiro tivessem uma circulação tão grande. “É estranho, mas parece que todas as pessoas com quem falo no mundo já leram meu roteiro”, ele ri. “Naquele momento, fiquei surpreso de eles aproveitarem para colocar os roteiros como brinde na compra de quatro edições da *Detective Comics*.”

Mas, deixando o vazamento de roteiros de lado, Hamm sentiu uma grande responsabilidade ao escrever *Batman*. “Se você está fazendo uma grande versão para o cinema de um personagem de quadrinhos que é adorado e está por aí há 50 anos, é claro que os mais fanáticos terão opiniões fortes sobre você ter levado o personagem para o caminho certo ou não. Mas não fazia ideia de que isso geraria a enorme discussão que a coisa gerou.”

A polêmica começou com o anúncio de Michael Keaton como Batman, uma pequena informação de elenco que chacoalhou o mundo dos fãs de quadrinhos em todo o mundo. Em resposta, surgiram várias petições nas lojas de quadrinhos pedindo aos fãs que ajudassem a “parar o filme do Batman”.

“É meio desorientador entrar em uma loja de quadrinhos e encontrar uma petição pedindo para que se pare o projeto no qual você está trabalhando. É como descobrir que se está em um episódio ruim de *Além da imaginação*”, Hamm brinca. “Você não pode fazer nada, a não ser rir.”

Da mesma forma que a maioria dos fãs, Hamm admite ter ficado receoso pela escolha do elenco. “Foi um choque”, afirma. “Mas acho que a maior parte dos comentários foi baseada em concepções erradas. Acredito, entretanto, que a resposta dos fãs foi meio que por reflexo, pois quando ouviram o nome de Tim Burton, logo pensaram em *As grandes aventuras de Pee-Wee*, e quando se falou em Keaton, lembraram-se de várias de suas comédias. É uma resposta natural, especialmente porque o projeto foi

anunciado várias vezes nos últimos dois anos como sendo um *Batman* sério. Refletindo agora, entendo o que Burton estava pensando, e ele certamente também bolou um jeito de compensar o fato de Keaton não ser tão alto nem musculoso”, continuou Hamm, referindo-se ao traje do Batman, que parece uma armadura com músculos. “Acredito que Keaton fará um trabalho muito interessante como Bruce Wayne. As cenas que vi com ele estão muito boas.”

Apesar da escolha de elenco duvidosa, Hamm garante que *Batman* não será um teatro. “A escolha de Keaton não resultou em nenhuma mudança no tom do roteiro. O filme seria o mesmo se um fortão de queixo quadrado tivesse sido escolhido.” E para deixar clara a natureza dos aspectos cômicos, ele explica: “Haverá muito humor negro e mordaz no filme, e duvido que alguém confunda isso com comédia. O senso de humor será bem sombrio e impassível.”

Apesar de o humor negro permanecer intacto, Hamm admite que Bruce Wayne não é o mesmo personagem psicologicamente problemático que era nos primeiros rascunhos, pois estes foram reescritos por Charles McKeown e pelo conhecido roteirista Warren Skaaren.

“Bruce Wayne foi bem suavizado”, afirma Hamm, meio desapontado. “O meu Bruce era bem sombrio e atormentado, além de charmoso e enigmático, mas muitos desses elementos foram suavizados. Agora ele tem um pouco menos de dúvidas em relação à sua posição de justiceiro do que na minha versão. Detesto usar esse termo se considerarmos o elenco, mas agora ele é mais ‘queixo quadrado’ do que quando escrevi.”

Hamm põe a culpa das mudanças no que ele chama de “mentalidade monolítica do estúdio”. “É bem típico do estúdio que, quando um filme grande e caro entra em produção, eles começam a ter coceiras com as partes mais sensíveis do roteiro. Sempre há uma pressa cega em mudar coisas, e eles começam a se livrar de tudo aquilo que possa perturbar qualquer um que estiver assistindo. O resultado disso é que o filme fica meio homogeneizado. Eles tiram bastante do que eu chamo de ‘material orgânico’, que é o que faz a coisa ser interessante para o roteirista.”

Apesar de ter ficado chateado com as mudanças, Hamm não discorda totalmente delas. “Entendo o que estão fazendo, eles não querem que um personagem heroico que é maior do que a vida seja amaldiçoado por dúvidas sobre a validade do que está fazendo, mas isso é algo de que

sentirei falta. Mas, se isso será ou não algo ruim para o filme, não tenho como saber.”

Enquanto isso, a Warner mantém Gotham City montada no estúdio em Londres, prevendo começar a produção da sequência em maio de 1990, esperando que o primeiro filme seja um sucesso.

BATMAN

por Alan Jones

Tem uma história que o diretor de *Batman*, Tim Burton, gosta de contar. Em 1978, Burton ainda estava na faculdade e tinha ido à grande convenção de quadrinhos de San Diego. O evento aconteceu poucos meses antes do lançamento de *Superman*, o filme de orçamento milionário de Richard Donner, e a assessoria de imprensa da Warner estava lá para apresentar alguns slides de cenas do filme.

“O salão estava lotado”, conta Burton. “Todos os olhos estavam grudados na tela, enquanto o pobre cara da Warner tentava manter as coisas sob controle. De repente, um fã se levantou e gritou: ‘O Superman jamais vestiria o uniforme na beirada de um prédio. Vou boicotar o filme e dizer a todos que vocês estão destruindo a lenda!’. Muitos aplausos se seguiram enquanto ele corria para fora do salão. Uau, pensei. E daquele momento em diante, soube quais seriam os enormes problemas que alguém enfrentaria ao assumir a versão cinematográfica de um personagem de quadrinhos.

O recém-casado Burton enfrentou mais críticas ácidas de fãs de quadrinhos do que merecia enquanto fazia sua versão multimilionária de *Batman*, que estreou com uma bilheteria arrasadora para a Warner Bros. Burton desenvolveu o roteiro, ao lado de Sam Hamm, logo que foi convidado para o projeto, sendo chamado quando seu *As grandes aventuras de Pee-Wee* virou um grande sucesso inesperado para o estúdio. Antes de Hamm, Julie Hickson, que havia produzido os curtas de Burton para a Disney, tinha escrito um rascunho de 30 páginas.

“Não estava trabalhando completamente naquilo ainda”, afirma Burton. “Eu me encontrava com Sam nos finais de semana para acertar detalhes do roteiro. Nós deixamos tudo redondo enquanto eu dirigia *Os fantasmas se divertem*, mas o sinal verde da Warner só veio depois que a bilheteria de estreia de *Os fantasmas...* surpreendeu a todos, inclusive a mim mesmo!”

O projeto de *Batman* vinha se arrastando na Warner havia quase dez anos. Os produtores, Mike Uslan e Benjamin Melnick, tinham negociado os direitos para um filme com a DC Comics em 1979. Vários meses depois, eles fizeram um acordo com a Casablanca Film Works, de Peter Guber, que estava baseada na Warner Bros. Melnick e Uslan estão creditados como produtores executivos do filme, que é produzido por Guber e seu sócio, Jon Peters.

Uslan e Melnick contrataram o roteirista Tom Mankiewicz e colocaram a produção no mesmo caminho de *Superman* (1978), também escrito por Mankiewicz. O projeto foi anunciado no final de 1981 com um orçamento de US\$ 15 milhões. Ambientado alguns anos no futuro, seu roteiro seguia a fórmula de *Superman*, concentrando-se na origem do Batman, incluindo a morte de seus pais. Depois do enorme sucesso do personagem na revista *Detective Comics*, em 1939, a origem do personagem foi desenhada nas duas páginas iniciais da primeira edição da revista *Batman*, escrita por Bill Finger e desenhada por Bob Kane, publicada no começo de 1940. O Coringa também era apresentado na história principal, e depois morria no final da segunda história, “O Retorno do Coringa”. Mas Kane ficou em dúvida e redesenhou os últimos quadros da história, mantendo assim o principal nêmesis do Batman em mais de duzentas histórias.

Apesar de Burton e Hamm terem recebido o crédito por afastar Batman do clima de comédia da série de TV dos anos 1960, criando uma atmosfera sombria e *noir*, ao estilo de Kane e Finger, a mudança já tinha começado com Uslan e Melnick. “O projeto tem que ser feito direito”, Uslan afirmou no final de 1983, quando a versão deles estava sendo preparada para ser lançada em 1985 com orçamento de US\$ 20 milhões. “O filme tem de ser sobre a criatura da noite, e capturar o espírito do que Batman era originalmente e o que os quadrinhos voltaram a ser nos últimos dois anos.”

Uslan tinha um emprego de meio período na DC Comics, no começo dos anos 1970, em um programa que ensinava crianças a ler através das histórias em quadrinhos. Mais tarde, escreveu algumas histórias do Batman para a DC, enquanto estudava direito na Universidade de Indiana, no meio dos anos 1970. “Escrever duas edições de *Batman* era um sonho de vida se realizando”, ele afirmou. “Comecei a imaginar que seria incrível fazer uma versão definitiva do Batman para o cinema, totalmente diferente da série de TV e sem nenhuma comédia. Uma versão que voltasse às tiras feitas por Finger e Kane.”

Coringa era o grande vilão da versão de Mankiewicz, que também colocava Batman enfrentando bandidos “comuns” de rua, e introduzia o Robin apenas no final. Nomes de diretores associados com o desenvolvimento do projeto incluíam Joe Dante e Ivan Reiman. Uslan queria que um ator desconhecido fizesse o Batman, e sua lista de desejos para o elenco incluía William Holden, como o Comissário Gordon, e David Niven como Alfred, o fiel mordomo de Bruce.

Mas o *Batman* de Uslan e Melnick teria sido bem diferente da visão sombria e poética que Burton acabou realizando, como mostra a explicação que Uslan deu em 1983 sobre sua batcaverna: “Quando aparecer no filme, será a batcaverna que aparece nos quadrinhos, com o dinossauro mecânico, a moeda gigante, a carta de baralho gigante do Coringa”. Apesar de o roteiro de Mankiewicz ter trabalhado melhor nos dados a respeito da origem do personagem nos quadrinhos, a inspiração para o uniforme, o jovem Bruce Wayne vendo um morcego gigante voando pela janela de seu quarto, foi retirada. Ele nunca se preocupou em tornar os elementos dos quadrinhos críveis nas telonas.

“O primeiro texto que li do filme *Batman* era bastante similar ao do *Superman*”, afirmou Burton. “Tinha o mesmo tom leve, bem-humorado e a estrutura de história seguindo Wayne por sua juventude até sua gênese como combatente do crime. Achei aquilo um pouco perturbador, pois esse caminho funcionava com o Super-Homem, mas não havia nenhuma exploração ou conhecimento da estrutura psicológica do personagem ou do motivo pelo qual ele veste aquela fantasia de morcego. Nesse aspecto, ele era bem parecido com a série da TV.”

Burton estava lutando com os aspectos psicológicos, tentando levar a trama para uma direção positiva, quando encontrou Hamm pela primeira vez. “Sam era um grande fã de quadrinhos e sabia exatamente o que fazer com o roteiro.” Burton credita ao sucesso de *O cavaleiro das trevas*, de Frank Miller, uma *graphic novel* que explorava a psicologia do Batman no mesmo estilo sombrio e *noir* dos filmes, o empurrão para convencerem a Warner a usar o ângulo da psicologia do personagem e voltar o projeto para os quadrinhos do jeito que ele e Hamm queriam.

“O sucesso da *graphic novel* fez que nossas ideias fossem bem mais aceitáveis”, contou Burton. “O filme não mergulhou nas sombras, mas conseguiu se aprofundar em todas as questões sem se tornar um poema de tom apenas psicológico nem ficar martelando na cabeça do espectador. *O cavaleiro das trevas* funciona bem nas páginas da *graphic novel*, parecia direcionado a tudo que foi feito com leveza e clareza antes, mas tinha uma estética muito sombria para ser utilizada no cinema. Acho que o filme consegue ter humor sem ser cômico a respeito do material em que estamos trabalhando. O tom é mais consistente do que em qualquer outro filme que trabalhei.”

Quando Hamm foi afastado pela greve dos roteiristas de 1988, a Warner trouxe Warren Skaaren para ajudar a preparar o roteiro final e dar início às filmagens. E, durante o trabalho, Burton reescreveu outras coisas com o não creditado Charles McKeown. E foi em uma dessas mudanças que se acrescentou a ideia de o Coringa ser o assassino dos pais do jovem Bruce Wayne, um elemento que não existia nos quadrinhos e que já tinha aparecido nos rejeitados roteiros de Mankiewicz e nos rascunhos de Hickson.

Apesar de não se encaixar nos moldes do Batman que ele queria fazer, Burton afirmou ser um grande fã da série de TV dos anos 1960 estrelada por Adam West. Era o primeiro programa de TV que Burton dizia se lembrar de correr para casa para assistir. “Eu adorava”, afirmou ele, que tinha apenas sete anos quando a série estreou em 1966. “E ainda gosto, apesar de nunca ter sido fanático por ela. Mas não concordo com os que odiavam e diziam ser uma blasfêmia à memória de Bruce Wayne e contra tudo o que ele lutava.”

Burton afirma ainda que sabia que, ao fazer *Batman*, enfrentaria a ira de fãs de quadrinhos “apaixonados pelos mínimos detalhes”, mas disse que também estava ciente da importância dos fãs da série de TV, “um grupo bem maior, pois a audiência era imensa”. Burton via seu dilema como “uma situação impossível de ganhar”, então decidiu seguir seus instintos, sem se importar com o que acontecesse.

“O bom desse filme é que, se você gosta da série de TV, ele terá um sabor parecido”, contou Burton. “Decidi levar o filme para a direção que eu achava correta e não me abalar com nada que acontecesse. Eu tinha certeza do caminho que estava seguindo, porque o que me atraiu no projeto desde o começo foram o Batman e o Coringa, meus personagens favoritos. Igual a todos os personagens maiores do que a vida real, eles podem ser explorados de várias e diferentes formas. Há espaço suficiente para a série de TV, para *O cavaleiro das trevas* e para o meu filme. E por que não haveria?”

Mesmo assim, Burton e quase todo mundo ligado ao filme ficaram surpresos com o clamor da brigada dos fãs de quadrinhos que pegou em armas para protestar contra a escolha de Michael Keaton como Batman, algo que foi sugerido pelo produtor Jon Peters. Burton já se cansou, faz tempo, de defender sua decisão criativa controversa, e apenas suspira quando esse assunto aparece. “Não há nada mais a ser dito além do quanto me senti

confortável em relação à contribuição de Michael. A reação dos fãs é uma resposta sem profundidade. No momento em que você menciona Keaton, imediatamente a imagem que surge na mente é a de *Corretores do amor* e *Dona de casa por acaso*, duas comédias românticas. É claro que não era o que eu pensava. Se tivesse medo de reclamações, não teria convidado Michael. Estudei atores que tinham a cara que os fãs gostariam que o Batman tivesse, mas achei que era um modo muito desinteressante de proceder.”

De acordo com o *Los Angeles Times*, outros atores que estiveram cotados para o papel foram Mel Gibson, Bill Murray, Charlie Sheen e Pierce Brosnan. Burton declarou que escolheu Keaton por sua habilidade como ator. “Michael é muito bom”, afirmou. *Marcas de um passado* é um filme que prova isso. Ele é engraçado e dramático de um jeito que se encaixava com o que eu queria fazer. Pegar alguém como o Michael e fazer dele o Batman reforçava o espírito da ideia da personalidade dividida. O aspecto mais interessante que eu via na história, que era sem dúvida o ponto principal da trama, estava agora bem ressaltado. A personalidade de Michael consegue atingir as diferenças que quero, tornando-o a escolha perfeita. Ele tem muita coisa acontecendo dentro dele, um lado explosivo; tem um temperamento forte e muita raiva acumulada, exatamente como Bruce Wayne, não um fortão bonitão e desconhecido.”

Por trás da escolha de Burton por Keaton estava também o fato de Jack Nicholson já ter sido escolhido para fazer o Coringa. “Ficava imaginando as resenhas e ouvindo a resposta em minha mente: ‘Bom, o Jack é ótimo, mas o desconhecido tal não tem nada demais!’. Michael é mais direto aqui do que foi em qualquer outro filme. Se as pessoas têm problemas com ele, então terão também com o filme. Mas isso é problema meu? Ele é parte de um todo. Ele não chama atenção para si e não está fazendo nada além de se encaixar perfeitamente em um elenco em formação. Alguns atores são tão fortes, que muitas vezes são melhores do que o material. Michael tem um ótimo roteiro por trás dele. Quando você vir o filme, ele será um ator fazendo o papel que se encaixa perfeitamente no que foi imaginado. E fim de papo. Para que tanto drama?”

O orçamento de *Batman* foi divulgado pelo produtor Jon Peters, no *Los Angeles Times*, como sendo US\$ 35 milhões, acrescidos de mais US\$ 5 milhões de encargos e juros. Burton afirmou que não controlava os custos do filme, e que não tinha ideia do valor final. “Tudo o que eu controlava era nosso prazo apertado”, ele afirmou. “Nós ultrapassamos o orçamento, mas não que isso não fosse algo já antecipado para um projeto desse tamanho. Estava disposto a ouvir a respeito de certos cortes que eles queriam fazer. Não sou o tipo de pessoa que tem de seguir o roteiro de forma rígida. E quando vi a primeira versão, fiquei feliz em perceber que todas as cenas que filmamos estavam presentes no filme.”

Em Pinewood, a produção se espalhou por todos os 95 acres do terreno e utilizou a maior parte dos 18 estúdios de filmagem. “A troca de Sean Young por Kim Basinger foi o primeiro problema que tivemos. Tivemos sorte de não perder muito tempo. O clima estava bom, e filmar à noite não causou nenhum problema inesperado. No geral, não fomos mal.”

Batman foi filmado em Pinewood não por economia, mas porque Burton sempre quis trabalhar na Grã-Bretanha. “Honestamente, queria sair dos Estados Unidos por causa de todo o barulho, discussões e controvérsias que o filme estava causando”, revelou Burton. “Aquilo também ocorria na Inglaterra, mas em um grau muito menor. Eu não precisava de distrações extras, e vir para cá eliminou o nível de estresse daquela área para que eu pudesse focar a atenção apenas no filme. Só existem dois lugares onde se pode fazer um filme destes: Los Angeles ou Londres. De muitas formas, os montadores e os artistas são melhores na Inglaterra. Mesmo com o dólar mal, fico feliz em ter escolhido Pinewood como base de operações. E não teria sido mais barato em Los Angeles, apenas mais problemático.”

O trabalho de Anton Furst foi fundamental para o visual de *Batman*, ele que já era conhecido por cenários elaborados dos filmes *Malucos e libertinos*, *Nascido para matar* e *A companhia dos lobos*. Ele foi recomendado a Burton pelo supervisor de efeitos especiais Derek Meddings. Mas o designer não precisava de apresentação, pois Burton já tinha tentado escalá-lo para a equipe de *Os fantasmas se divertem*. Mas disseram a Burton que Furst não estava disponível para trabalhar em *Batman* porque se comprometera a fazer *Malucos e libertinos*, de Neil Jordan, e, por isso, outro designer de produção foi escolhido pela Warner.

“Disseram ao Burton que eu não poderia trabalhar no filme, mas ele preferiu não acreditar”, Furst contou. “Tim já tinha tentado que eu trabalhasse em *Os fantasmas se divertem*, mas depois de dois anos muito cansativos trabalhando com Stanley Kubrick em *Nascido para matar*, não me senti em condições de trabalhar em um novo filme. Tim tinha assistido à *Companhia dos lobos* e sempre quis trabalhar comigo. Lembro que ele pegou um voo de Los Angeles para São Francisco quando soube que eu iria ficar lá com alguns amigos. Ele queria falar comigo antes de eu viajar para L.A. e ser convidado por outra pessoa. Tim é muito focado nas coisas que deseja. E

Batman era algo que ele queria muito, por isso acabei substituindo o designer escolhido antes. Hoje, penso que preferia ter feito *Os fantasmas se divertem* em vez de *Malucos e libertinos*!”

Furst foi contratado para *Batman* enquanto ainda terminava as filmagens da comédia de fantasmas de Neil Jordan. “O que é espetacular a respeito de Tim é que ele tem uma habilidade extraordinária de entrar na vibração do filme e definir sua atmosfera e espírito geral. Suas observações são incríveis. E é esse espírito que imagino que seja a razão de a Warner bancar um diretor tão jovem. Eles sabem que Burton tem um algo mais e, mesmo que não saibam bem o quê, estão bem dispostos a descobrir. Achei esse espírito contagioso, e também percebi que temos muito em comum. Nós dois nos vestimos de preto, por exemplo. Houve uma afinidade instantânea entre nós”, afirmou Furst.

“Não acho que me senti tão no mesmo ritmo com qualquer outro diretor”, ele continuou, “conceitual, espiritual, visual ou artisticamente. Não houve nenhum problema, porque nunca brigamos por nada. Em geral, eu queria os conselhos dele, mas quando eu tinha quatro ideias que levavam a quatro direções diferentes, ele sempre escolhia as que eu tinha gostado mais. Ele estava nos Estados Unidos quando tive que fazer algumas escolhas em relação ao batmôvel, então passei por fax vários designs, e o que eu mais gostei era o mais radical. Quando liguei, ele me disse: ‘Estou com o modelo perfeito bem aqui na minha frente’, e é claro que era o mesmo que o meu. Sempre escolhíamos o mesmo.”

Furst ressaltou que sua colaboração com Burton funcionou bem porque os dois tinham a mesma filosofia em relação a fazer filmes. “Quando nos encontramos pela primeira vez, nós dois mencionamos espontaneamente quanto estávamos cansados da escola de filmes da Industrial Light and Magic. Você não consegue mais atordoar o público com efeitos especiais, é preciso retornar ao básico. Nós dois concordamos que o melhor efeito especial que já tínhamos visto era o da casa em *Psicose*, pois era uma imagem muito forte. Impacto, é disso que os filmes são feitos, não de efeitos especiais. Senti-me bem melhor depois daquela conversa, sabendo que ele não estava interessado em truques de câmera ou abordagens espertalhonas.”

“Textura, atitude e sentimentos são coisas em que [Burton] é mestre”, continuou. “Ele é bom em chegar logo ao ponto de partida, ou, como ele mesmo diz, ao ‘desenho inicial’. Para que precisamos dessa cena? Não precisamos de detalhes ou da cereja do bolo. O que precisamos colocar no meio? Tim é bom em chegar ao mínimo denominador comum, e então incrementar a coisa, porque a parte de detalhar é fácil. Isso exige uma grande inteligência, e ele é bom em articular dessa forma e então levar as ideias adiante. Os produtores sempre concordam com ele, porque Burton sempre explica bem os motivos pelos quais está fazendo algo.”

“Anton é o melhor no ramo dele”, Burton afirmou em relação ao seu colaborador de design. “É sempre importante para mim trabalhar com pessoas de que gosto em áreas que exigem capacidade. Como tenho formação em ilustração e design, esta é a área em que sou muito crítico. Tenho a tendência de brigar com os departamentos se não estiver conseguindo o que quero. Trabalhar com alguém que tem um talento artístico real e uma contribuição relevante é um belo luxo. Isso me deixa excitado, e é importante para mim gostar desses profissionais como amigos. A veia criativa de Anton e a afinidade que tivemos foi além de uma relação de trabalho. Conversávamos constantemente, discutindo conceitos e pensamentos abertamente.”

Burton e Furst criaram o visual de Gotham City, identificado com a Nova York dos quadrinhos de maio de 1939 a dezembro de 1940, que só pode ser descrita como “retro high-tech”. Burton odiava este termo. “Eu me arrepiava ao ouvir aquela descrição! Se as pessoas disserem que Gotham City parece com *Blade Runner*, ficarei furioso!” Lendo as críticas do filme, Burton deve ter ficado mesmo furioso, porque a maioria delas comparava a arquitetura dele ao filme de Ridley Scott, mas também citavam *Brazil*, de Terry Gilliam.

“Poucas grandes cidades de filmes foram criadas”, afirma Burton. “A cidade de *Metrópolis* e a de *Blade Runner* parecem pertencer à categoria com boa aceitação. Tentamos muito fazer algo diferente, apesar de as pessoas terem a tendência de colocar as coisas em categorias. Conceitualizamos Gotham City como o inverso de Nova York em seu começo. O zoneamento e as construções foram sendo feitos de forma a deixar a luz entrar. Por isso decidimos ir na direção oposta e escurecer tudo, construindo as coisas verticalmente e juntando toda a arquitetura. Gotham City é basicamente uma caricatura de Nova York com um misto de estilos amalgamados, uma ilha de prédios de desenho animado grandes e altos, texturizados com designs extremos.”

O que foi crucial para o conceito da Gotham City de Burton foi que nada era novo. “Anton texturizou a coisa perfeitamente, mantendo intacta a sensação de drama. Todos os cenários são palco de uma ópera, e acho que Anton realizou com perfeição minha orientação de ser algo que não fosse ligado a tempo algum. Nesse sentido, *Batman* é parecido com *Os fantasmas se divertem*, tem qualidades de algo eterno com referências ao presente, tornando a coisa crível em seu próprio conceito de realidade. Não poderia me sentir de outro jeito, apesar de ser

perigoso descrever algo como eterno, pois a tendência é exagerar e fazer a coisa estilizada demais. Ninguém sentirá nada se você fizer isso, as pessoas se sentirão apenas excluídas.”

Para criar a Gotham City no terreno de Pinewood, Furst tinha um orçamento de US\$ 5,5 milhões. “Um terço daquele dinheiro não pôde ser visto, pois foi a parte da estrutura que ficou abaixo do solo”, Furst contou. “Tivemos que fazer uma boa fundação naquele terreno para que o cenário ficasse seguro, pois ele tinha de se manter em pé contra ventos muito fortes. Imagine se tivéssemos um inverno igual ao do ano anterior, quando um furacão passou por lá?”

“Teria sido um pesadelo. Isso aconteceu com *Superman*, e o cenário foi arrancado e voou. Uma fundação de concreto com três metros de profundidade e mais estruturas de aço cimentadas por cima mostravam que aquilo era algo construído para durar. Não nos falaram para fazer algo que durasse para as possíveis sequências de *Batman*, mas estávamos filmando no inverno, e era mais barato construir direito para que a coisa durasse.”

Furst andou pelo terreno de Pinewood olhando através de um visor de uma câmera com lentes de alcance médio para poder determinar a altura em que deveria construir o cenário da rua de Gotham City e dar a Burton a latitude máxima possível. Tudo foi construído com treze metros de altura e a catedral, com três metros a mais que o resto; assim, Burton poderia filmar livremente sem ter de recorrer a miniaturas ou cenários pintados. Foi possível fazer apenas uma rua principal com o orçamento, por isso Furst fez um beco na parte de trás e pontes sobre o cenário, criando variedades de perspectivas para Burton.

“Meu trabalho é fazer que o diretor tenha o máximo de variações de visão possíveis. Era importante entender a geografia da coisa desde cedo, pois tínhamos que ter a Gotham Square, uma grande parada descendo a rua principal e o avião do Batman batendo na catedral. Estes eram parâmetros fortes para nos concentrarmos e para que as tomadas fossem planejadas com bastante antecedência.”

Para combater as críticas dos fãs contra sua produção, a Warner contratou Bob Kane, um dos criadores do Batman, como consultor criativo do projeto. “Contratar Kane foi uma decisão muito inteligente”, diz Furst. “Ele adorou o que estávamos fazendo. Mandávamos esboços constantemente e ele nos devolvia com pequenos desenhos com bilhetes anexados que diziam: ‘Muito bom, rapazes’. Uma vez, ele veio visitar o cenário e, quando mostramos tudo, ficou impressionado. O que foi algo esperto de se fazer, porque quando se trata da mídia norte-americana, só de ter algo aprovado pelo criador já faz que seja bem mais difícil de haver reclamações [do público]. Se Kane aparece e diz que o conceito dele foi interpretado brilhantemente, os fãs ardorosos se seguram mais. E ele deve ter bons acordos de marketing, pois isso também era do seu interesse.”

Kane tinha imaginado Jack Nicholson no papel de Coringa já em 1980, quando desenhou o personagem baseado em uma imagem do ator em *O iluminado*. “Kane acha que o nosso Coringa é melhor que o dele na tira original”, afirma Furst. “Desde o começo, Bob dizia: ‘Consigam o Jack Nicholson. Ele é o Coringa. Consigam ele!’.”

A contratação de Nicholson é considerada por Anton Furst o ponto de virada na produção. “Conseguir o Jack foi muito importante para o filme. Era incrivelmente óbvio. Não acho que exista outro papel tão perfeito para ele quanto este. Se Jack não aceitasse, Tim e eu concordávamos que não manteríamos nossos sentimentos pelo filme. Logo que ele disse sim, houve uma enorme motivação apoiando a produção, pois todos sabiam que aquele era um ingrediente que se encaixava. E Jack ficou à altura de todas as expectativas. Quando você tem um ator com esse tipo de carisma, ele melhora a performance de todos e joga o nível de exigência para cima, fazendo que todos tenham de melhorar. Foi praticamente por causa de Jack que a adrenalina ficou tão alta.”

Para fazer a maquiagem do Coringa foi chamado Nick Dudman, o supervisor de maquiagem de *Willow – na terra da magia*, de George Lucas, que tinha sido treinado pelo mestre inglês das maquiagens, Stuart Freeborn. Dudman foi contatado por Furst no começo da produção, antes de Nicholson ser contratado. “Encontrei-me com Anton e Burton em uma época em que ninguém sabia se *Batman* já tinha sinal verde ou não”, contou Dudman. “Burton me disse que havia dois aspectos no filme que o assustavam. Um era a capa do Batman, que não podia se parecer com uma velha toalha de mesa. E a outra era o visual do Coringa. Ele não queria que parecesse apenas um ator usando maquiagem branca.”

As filmagens de *Batman* tiveram início na metade de outubro de 1988 nos Estúdios Pinewood, nos arredores de Londres. Apesar dos rumores crescentes de que Nicholson e Burton não estavam se dando bem, e que Nicholson estaria pressionando a Warner Bros. para trocar o diretor, Burton declarou que o estilo de improvisação de Nicholson era muito parecido com o seu. “Jack sabe exatamente o que é o personagem e atua dentro desses limites. E eu prefiro improvisações, desde que elas também sigam as orientações do roteiro. Ele é um ator estudado, e que também tem muita intuição. Primeiro conhece bem o personagem, e depois se diverte com ele. Jack sempre pergunta o tanto que deve rir como Coringa e, uma vez, me perguntou se poderia agir como

um louco em uma cena. Mas isso só acontecia quando nós dois tínhamos uma ideia clara do que deveria acontecer. Ele não teria me perguntado aquilo se não sentisse que estávamos no mesmo compasso.”

“Não é uma performance exagerada de maneira alguma”, Burton continua. “Jack é absolutamente brilhante em ir até onde é possível, sempre chegando ao limite, mas ainda assim fazendo a coisa parecer real. Ele é menos louco aqui do que em *As bruxas de Eastwick*. Mas também temos de convir que não é possível exagerar demais quando se tem a pele branca e o cabelo verde. Ele entendia quando precisava atuar de uma maneira mais séria.”

No quadrinhos, o Coringa é um assistente de laboratório que decide encenar um assalto para roubar um milhão de dólares. Quando cai em um tonel de produtos químicos tentando fugir do Batman, descobre que seu cabelo ficou verde, sua pele, branca e seus lábios, vermelhos e congelados, em um sorriso permanente. O produto químico que Coringa usa em suas vítimas no filme é o mesmo dos quadrinhos, nos quais seu veneno deixa os alvos com um sorriso terrível no rosto. Para o papel do Coringa, Nicholson tinha um acordo específico. Seu contrato especificava o número de horas livres que ele teria todos os dias, da hora que saía do estúdio até a hora que se apresentava novamente para filmar. “Nicholson precisava ir embora em um certo momento todas as noites, com tempo de sobra para limpamos sua maquiagem, e para que valesse a pena fazer vir filmar no dia seguinte”, explicou Dudman. “Qualquer coisa além de duas horas e meia na cadeira de maquiagem já não valia a pena, pois ele estaria disponível para filmar por apenas quatro horas. Apesar de ser uma agenda complicada, conseguimos fazer que tudo durasse duas horas, 90 minutos para fazer a maquiagem e pintura, vinte para a colocação da peruca e dez para os retoques finais.”

Dudman afirma que foi uma alegria trabalhar com Nicholson. “Ter Jack por perto era ótimo. Ele é uma pessoa muito divertida, que faz que seja um prazer ir trabalhar.” E havia outros benefícios. “Quando ele não trabalhava, nós também não. Como Jack não gosta de trabalhar nos finais de semana nem muitos dias em seguida, sempre tínhamos umas folgas para nos recuperarmos. As próteses tinham densidades de espuma específicas e não podiam ter nenhuma falha, por isso sempre desperdiçávamos muito material. Ter dias extras para checar a quantidade dos estoques e se estava tudo certo era um luxo extra.”

Dudman conta que Nicholson era um grande brincalhão durante as filmagens. “Eu dou risada demais, por isso tinha que sair de perto da filmagem várias vezes. Mas ele conseguia ser divertido em um momento e, em seguida, virar uma pessoa má com uma expressão incrível. E aquilo não se perdia nem por baixo daquela montanha de maquiagem. Meu medo sempre foi que a maquiagem estragasse o que ele queria produzir, causando uma grande frustração. Jack é um dos melhores atores do mundo. Fora Dustin Hoffman em *Pequeno grande homem*, não consigo pensar em outra celebridade que tenha aceitado uma mudança total em seu rosto. Ele me disse que queria fazer o papel de alguém por trás de uma máscara apenas para ter uma ideia de como seria. Por sorte conseguimos contratá-lo na época em que estava disposto a fazer isso. Entendo por que ele passou tanto tempo querendo fazer o Coringa. Foi um gesto corajoso.”

Será que Burton acha que Nicholson foi fundamental para o projeto *Batman*, como se tem comentado? “É difícil dizer”, pondera o diretor. “O que me lembro é que a Warner disse sim antes de qualquer um ser contratado. Eles queriam mesmo fazer o filme, e um ator do calibre do Jack apenas fez que o nível de percepção subisse mais um pouco.”

Os fãs insatisfeitos, que protestavam contra Keaton, também atiraram contra o uniforme desenhado por Bob Ringwood para o filme, pois ele tinha músculos falsos, uma capa que virava asas e uma saqueira grande demais. “A ideia era humanizar o Batman”, diz Burton. “Ele se veste assim para dar um efeito cinematográfico. Tivemos de encontrar uma base psicológica para o seu código de se vestir. Você não pode simplesmente pensar: ‘Bom, vou vingar a morte dos meus pais... Ó, um morcego voou pela minha janela! Sim, é isso. Vou me tornar o Batman!’. Eram coisas bobas dos quadrinhos, e não iríamos usá-las. Ele se veste como morcego porque quer causar um grande impacto visual. Tudo isso se perde no fato de ele ser apenas um vigilante, algo que nunca gostei a respeito do personagem. Ele cria um espetáculo em todos os lugares que vai, provocando uma reação forte e muito impressionante. Ele troca de identidade para se tornar algo completamente diferente, então, por que não exagerar essa mudança?”

E sobre a saqueira exagerada, Burton não vê problema em injetar um pouco de sexo na imagem dos quadrinhos. “No fim das contas, os quadrinhos não são sempre sobre sexo? Os garotos gostam porque transformam aquilo em fantasia sexual no momento em que entram na puberdade. O design de Bob não era o de uma roupa, e sim de um traje completo. Não são cuecas apertadas usadas por cima da roupa, mas sim um uniforme completo de operação para exagerar a imagem que Batman tem de si mesmo. E não é inspirada no Robocop. Não damos tanta importância a ele quanto os fãs, é apenas um uniforme utilizado para que todos logo reconheçam o que aquela imagem representa.”

Robin, o garoto que é parceiro do Batman, não aparece no filme finalizado, apesar de Burton e Hamm terem incluído o personagem no roteiro de filmagens. Burton decidiu tirar Robin logo depois que as filmagens começaram, pois sentiu que a introdução do personagem diminuía o ritmo do filme. “Não tínhamos como colocar o Robin antes do último terço do filme”, contou Burton, falando da dinâmica do roteiro. “E, naquele momento, queríamos apenas ir em frente com o filme, sem fazer pausas para apresentar um personagem novo apenas porque os quadrinhos diziam que ele existia. Por sorte, quando decidi cortá-lo completamente, algo que fez todos ficarem nervosos, foi publicada a edição na qual os fãs votaram pela morte do Robin. Aquilo foi importante para convencer a Warner de que o personagem não importava.”

Como em *Os fantasmas se divertem*, o elenco de apoio de *Batman* não era convencional, propensão que estava se tornando uma das marcas registradas do diretor. “Eu adoro um certo tipo de elenco”, Burton explica. “Jack Palance era a única pessoa que poderia fazer o chefe de Nicholson. Ele é um dos poucos atores ainda vivos que possuem peso emocional e autoridade para se contrapor ao forte personagem de Nicholson. Jerry Hall (a namorada de Palance) não interpreta a si mesma, apesar de você saber que ela é uma modelo famosa. Metade do tempo ela usa uma máscara desfigurada, e ganhamos muita força quando misturamos a vida real dela com o personagem. As pessoas lerão isso e dirão: ‘exagero, exagero e exagero’. Mas não é isso. Acho que é algo forte; afinal, ela é uma modelo famosa, e por isso a coisa se torna muito mais ressonante. Estou muito feliz com esse tipo de escolha de elenco.”

Os personagens de Palance e Hall, juntamente com o repórter Alexander Nkox, interpretado por Robert Whul, foram criados especialmente para o roteiro. Dos quadrinhos, Burton escolheu Pat Hingle como o Comissário Gordon, um amigo de Bruce Wayne que não sabe sobre sua identidade secreta como combatente do crime. No fim do filme, Gordon introduz o famoso batsinal dos quadrinhos, um jeito de chamar o Batman. Alfred, o fiel mordomo, só foi criado nos quadrinhos em maio de 1943, mas, com uma atuação exuberante do ator inglês Michael Gough, marca presença desde o início do filme.

A namorada de Batman é feita por Kim Basinger, que substituiu a escolhida anterior, Sean Young, depois que esta quebrou a perna no começo das filmagens. “O personagem de Vicky Vale passou de morena a loira, uma mudança interessante que não me incomodou tanto quando eu imaginava”, conta Burton. “Além disso, Kim não é namorada do produtor Jon Peter. Ela não conseguiu o papel por favoritismo. Isso foi apenas mais fofocas descabidas que precisamos esclarecer. Processamos um tabloide inglês que falou isso.”

A trilha de *Batman* foi assinada por Danny Elfman. Se Burton usou o clássico de Belafonte em *Os fantasmas se divertem*, em *Batman* preferiu o som mais moderno de Prince, uma escolha censurada praticamente por todos, tanto público quanto críticos, acusando a trilha de estar totalmente deslocada no filme.

“*Batman* não tem uma trilha sonora ruidosa como, sei lá, *Top Gun*”, Burton defende Prince. “As músicas no filme são como uma pontuação em uma sentença. Elas estão integradas sem emendas na trilha sonora. Prince trabalhou com Elfman para garantir que as músicas não fossem o destaque, quando, por exemplo, o rádio é ligado. Nossos olhos não estão voltados para as vendas da trilha sonora.” Perguntado por que não foi corajoso o suficiente para colocar a música do seriado em algum lugar, Burton apenas deu de ombros.

Batman está cheio de efeitos especiais, que foram supervisionados pelo vencedor do Oscar Derek Meddings e sua Shepperton Studios Meddings Magic Camera Company. Os efeitos mecânicos foram supervisionados por John Evans, com quem Meddings trabalhara em *007 contra o foguete da morte*. Para um diretor cujo começo do trabalho é carregado de efeitos, Burton tem uma notável atitude de desinteresse em relação ao uso deles, o que provavelmente explica por que seus filmes os utilizam tão bem. “Não gosto de depender demais dos efeitos especiais. Em *Os fantasmas se divertem*, tratei aquela área como ‘um mal necessário’, usando-os como ponte entre duas cenas. Esta é a minha atitude em geral, integrar os efeitos na narrativa, e não fazer que sejam o destaque.”

Dizem que a Warner está tão confiante no potencial de sucesso de *Batman* que a sequência já está sendo preparada. Nomes como o de Robin Williams, como o Charada, e Danny DeVito, como Pinguim, já foram mencionados para uma segunda aventura que começaria a ser rodada em maio de 1990. A Warner comprou por US\$ 2 milhões os cenários de Gotham City, montados em Pinewood, para usar em duas produções futuras, e está protegendo o investimento com guardas, cães e cercas. “O cenário custa 20 mil dólares por semana, graças ao aluguel dos andaimes”, contou Furst. “Então, quando resolverem gravar a continuação, provavelmente custará apenas um quarto de milhão para a Warner reativar o local, muito melhor que construir do zero. Mesmo o custo de renovação de algumas partes significará que valeu a pena manter tudo montado.”

Burton afirmou que não tinha sentido falar em continuação até que a performance do filme nas bilheteiras pudesse ser analisada. “Não quero nem saber de uma continuação. Elas só servem se derem a você a

oportunidade de fazer algo novo e interessante. Tem de ir além disso, na verdade, porque você já faz o primeiro pela emoção do desconhecido. Uma continuação não tem nada disso, então é preciso explorar outro nível. Não descarto nada se o desafio for excitante.”

Com uma erupção de heróis de quadrinhos prontos para chegar às telonas, *Batman* tem a responsabilidade de provar que é uma tendência em que vale a pena investir. E Burton se sente bem com isso. “*Batman* foi o trabalho mais difícil que já realizei. E, na verdade, isso não quer dizer muita coisa, pois trabalhei um tempo em um restaurante, e aquilo sim é que era trabalho duro!”

“Mas foi duro porque não houve tempo de nos reagruparmos depois das revisões no roteiro”, Burton continua. “Não tive tempo de pensar neles. Tinha sempre a impressão de estar correndo atrás de algo. Trabalhava seis dias por semana e me estafava porque tinha medo de não estar fazendo um bom trabalho. Tinha medo de que minha condição mental não fosse correta para o que estivesse fazendo naquele filme e, mesmo agora, tenho amnésia em relação a algumas partes das filmagens. Mas é o filme que eu queria fazer, e está de acordo com o espírito do motivo pelo qual queria fazê-lo desde o começo. É algo novo e original, não uma cópia de alguma coisa que foi feita antes. E tem um espírito próprio que aparece na tela. E não é isso o que queremos quando vamos ao cinema?”

BATMAN

resenha de Kim Newman

Gotham City. O czar do crime, Carl Grissom, descobre que sua namorada, Alicia, tem saído com seu sócio, Jack Napier, e arma para que Jack seja morto durante uma invasão à empresa química Axis. Jack escapa dos bandidos de Grissom, mas Batman, um vigilante mascarado que vem aterrorizando pequenos bandidos, aparece por lá, Jack é ferido por um ricochete e cai em um tanque de produtos químicos. Os repórteres investigativos Vicky Vale e Alexander Knox estão cobrindo a história do Batman, e acabam conhecendo o milionário recluso Bruce Wayne, com quem Vicky tem uma noite de paixão. Jack emerge do tonel como o Coringa, um louco de rosto branco, cabelo verde e um sorriso malicioso eterno, que assassina Grissom antes de dominar o mundo do crime de Gotham. Vicky está chateada porque Bruce a está evitando, e por acaso acaba vendo o milionário deixando flores em um beco. O Coringa vê a foto de Vicky no jornal e resolve cortejá-la, convidando-a para jantar (usando o nome de Bruce) no Museu Flugelheim, onde destrói várias obras de arte. Quando Alfred, o mordomo de Bruce, o informa de que Vicky deixou uma mensagem relativa a um encontro inexistente, Batman aparece no museu e a resgata. O Coringa contamina uma linha de produtos cosméticos e aterroriza a cidade. Knox descobre que os pais de Wayne foram assassinados na sua frente quando era criança, no mesmo beco em que estava deixando as flores, e Bruce descobre que o bandido que o fez virar Batman foi o jovem Jack Napier. O Coringa lança um desafio para que o Batman o encare em um duelo, e então organiza uma parada durante a qual planeja roubar milhões de dólares e envenenar muita gente com um gás letal que está dentro dos balões que adornam o evento. Mas Batman aparece em seu avião, corta os balões e acaba caindo nos degraus da catedral de Gotham. O Coringa sequestra Vicky Vale, que descobriu que Bruce é o Batman, e a leva até o topo da igreja, onde finalmente luta com o Cavaleiro das Trevas. O Coringa despenca para a morte, e Batman presenteia a cidade com um sinalizador luminoso com o qual o Comissário Gordon pode chamá-lo caso a cidade necessite de sua ajuda.

Tim Burton sinaliza sua nova visão do mundo de Batman com a primeira visão de Gotham City, uma metrópole defeituosa de neon e vapor, que se assemelha a uma visão dos anos 1940 de um futuro infernal, com bandidos e suas vítimas indefesas. Uma família de fora da cidade, pais desatentos e filho de olhos arregalados, é vítima de dois bandidos psicóticos, mas uma sombra em forma de morcego sai da escuridão e cai sobre os vilões, fazendo justiça com as próprias mãos e dizendo aos bandidos para espalhar a notícia sobre o Batman. Como em *A piada mortal*, de Alan Moore, Burton e os escritores Sam Hamm e Warren Skaaren veem Batman e Coringa como antíteses dramáticas, e o filme trabalha com suas origens e destinos entrelaçados com uma extensão maior do que qualquer história já contada sobre eles nos quadrinhos. Aqui, não só o Coringa foi criado em parte por causa da intervenção do Batman no roubo à Axis Chemicals (igual à história “O homem do capuz vermelho”), como também o jovem Jack Napier é o assaltante que ataca a família Wayne, ecoando a cena dos inocentes no começo do filme, e o início das neuroses que levaram o jovem Bruce Wayne a virar o temido Batman (nos quadrinhos, o assassino é um personagem totalmente diferente, Joe Chill).

A maior alteração aqui é que a monstruosidade de Batman é enfatizada em um nível ainda maior do que nos quadrinhos mais sombrios (como em *O cavaleiro das trevas*, de Frank Miller). As primeiras informações de suas atividades sugerem que ele é um vampiro que suga o sangue de suas vítimas, e o uniforme redesenhado, todo preto, sem os tons de azul e cinza, é mais próximo ao figurino de Drácula ou do Fantasma da Ópera do que ao dos colegas heróis que se vestem de azul, branco e vermelho, como o Super-Homem e o Capitão América. Durante a maior parte do filme, as autoridades estão empenhadas em pegar tanto o Batman quanto o Coringa, e o estilo o Gordo e o Magro que caracteriza a relação do herói e do vilão é retratado perfeitamente em uma cena que é engraçada e assustadora ao mesmo tempo, na qual o Coringa fica bravo ao ler a manchete: “ABERRAÇÃO ALADA ATERRORIZA A CIDADE”, dá uma risada e diz: “Aterroriza? Esperem só ouvirem falar de mim”. Há uma certa confusão no final, quando, em um momento de revelação mútua, Batman e Coringa admitem que cada um transformou o outro em um monstro, e o Coringa repentinamente e sem explicação narrativa descobre a identidade secreta de Batman (“Eu era apenas um garoto quando matei seus pais”). Mas a

cena continua valendo a pena pelo ótimo confronto entre os dois personagens na torre do sino (“Tem um morcego na minha torre”) da aparentemente abandonada catedral de Gotham, a cidade sem religião.

Durante a produção do filme, ocorreram muitos protestos dos fãs contra a escolha de um diretor e ator principal mais conhecidos por trabalhos cômicos, imaginando-se que isso faria que o filme se parecesse com a série de TV. E o filme até utilizou bastante o humor, que foi diluído pelo tom de terror gótico similar ao que Denny O’Neil fizera com o personagem nos quadrinhos dos anos 1970, aliás, tão intensamente que ele nunca foi aprovado no Comics Code Authority (Código dos Quadrinhos). O Coringa de Jack Nicholson difere de outras representações do personagem, pois ele permanece sendo Jack (Napier ou Nicholson) por baixo da maquiagem, em vez de, como no original, virar um “ninguém” (ao contrário do Charada, do Pinguim e da Mulher-Gato, o Coringa, até agora, não tem um nome real). Através de Nicholson, Burton utiliza-se de um humor cruel no mesmo estilo de *Os fantasmas se divertem*, ou do seu subestimado *Vincent*, quando, por exemplo, uma daquelas campanhas que dão choque é usada para transformar um bandido em um esqueleto fumegante enquanto o Coringa solta curtas frases de efeito, ou então na clássica cena das profanações no museu (“Sou o primeiro artista homicida ativo do mundo”).

No clímax, quando os planos do vilão são frustrados, ele atira gratuitamente em seu melhor amigo, e pede que seus capangas matem todos que estiverem à vista: “Porque quero um minuto comigo mesmo”. E fora essa virada, a figura do herói se torna necessariamente sombria, como se algumas áreas fossem deixadas nas sombras de propósito para uso futuro, mas Keaton consegue representar bem o emocionalmente ferido e distante Bruce Wayne, e também o Cavaleiro das Trevas com sua armadura à la Schwarzenegger. Quando Vicky Vale pergunta quem é Bruce, “o homem mais inútil do mundo” na festa na mansão Wayne, o próprio lhe responde de maneira honesta e perturbadora: “não sei”. Essa máscara de amabilidade mostra quão frágil são as identidades do milionário. Mais tarde, Keaton consegue fugir de sua imagem de trapalhão, mas sem contar a verdade para Vicky. Durante um confronto tenso entre eles, ele murmura “Eu sou o Batman” várias vezes, pelas costas dela, enquanto Vicky vai abrir a porta, uma qualidade obsessiva necessária para o cavaleiro encapuzado.

Batman é usado com bastante moderação no filme, sempre posicionado nas sombras e nos vastos telhados do cenário, o que significa que o filme não pende totalmente para o lado do herói, como outras produções recentes, por exemplo, *Superman* ou *Os caçadores da arca perdida*. Os pequenos comprometimentos necessários em um filme com orçamento na casa dos US\$ 50 milhões não causam muitos danos. As músicas de Prince, que interrompem a trilha sonora resistente e à moda antiga de Danny Elfman, poderiam ser desastrosas, como as do Queen em *Flash Gordon*, mas só aparecem gratuitamente durante duas cenas em que o Coringa insiste em acompanhamento musical para seus crimes. E a escolha de Kim Basinger, uma substituição de última hora para Sean Young, não chega a decolar, pois, apesar de o personagem ser apresentado como uma fotojornalista e correspondente de guerra, nos moldes da Lois Lane de Margot Kidder, no filme ela acaba apenas ficando sempre em perigo e sendo resgatada.

Outros aspectos bem lembrados da história do Batman, o fiel mordomo Alfred, o irascível Comissário Gordon, os pretos e lustrosos batmóvel e batplano, a sinistra batcaverna, a cruzada contra o crime empreendida pelo promotor Harvey Dent (que ao ser desfigurado por um bandido acaba se tornando o segundo maior inimigo do Batman, o Duas Caras), são discretos, mas funcionam bem. Os balões gigantes e o Museu Flugelheim capturam o humor espertalhão nova-iorquino dos roteiros originais de Bob Kane, nos quais Gotham City era repleta de máquinas de escrever gigantes e guarda-chuvas. Felizmente, outras adições ruins, como a Batwoman, a Batgirl (as duas), o Batmirim (um duende de outra dimensão), Ace, o Batcão e, o pior de todos, Robin, o garoto prodígio, foram deixados no fundo da batcaverna.

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

EDWARD MÃOS DE TESOURA

TIM BURTON

1990



[EDWARD MÃOS DE TESOURA]
1990

A ARRANCADA DE TIM

por Frank Rose

VOCÊ ESPERA ENCONTRAR insetos nos sets de filmagem de Tim Burton, mas isso é ridículo. Estamos no meio da Flórida, em uma casa recém-construída perto da rodovia interestadual; a temperatura é de 37 °C, a umidade do ar é de 110 por cento e os insetos estão por todos os lados. A casa está tão dominada que temos inseticidas e Raid na porta. Lá fora há uma nuvem de besouros do amor, bichinhos que, apesar do nome, são bem feios e voam em conjunto, ficando presos uns na cintura dos outros (ou como quer que chamem isso na anatomia dos insetos), até que cada um voe para um lado. A equipe técnica e o elenco já sabem tudo sobre eles: que foram criados em laboratório para comer outros insetos, mas não fazem isso; que os pássaros os cospem porque o gosto é ruim; e como não fazem mais nada além de se multiplicar. Mais um caso da ciência que enlouqueceu.

Denise Di Novi, a coprodutora de Burton, está sentada no sofá espantando os besouros. “Sabe qual a razão número um para as pessoas deixarem a Flórida?”, ela pergunta. “Insetos.”

Mas não há escapatória para o set de filmagens de *Edward Mãos de Tesoura*, o quarto longa de Tim Burton que, aos 32 anos, é considerado o diretor jovem mais “quente” de Hollywood. Ele está fazendo um filme sobre o monstro estilo Frankenstein no subúrbio, um encantador e inocente jovem que tem tesouras no lugar das mãos. Johnny Depp, o jovem emotivo que faz Edward, está parado, sem reclamar, na sala, irreconhecível sob várias camadas de roupas do Exército da Salvação, uma peruca preta pavorosa e maquiagem branca com cicatrizes. Tubos plásticos saem das costas da veste refrigeradora que ele usa e pingam um líquido verde no chão. Suas mãos, brilhando com tesouras de dez centímetros, parecem canivetes suíços vindos do inferno. Em algum lugar no meio daquelas armas, um designer inteligente incluiu um pequeno pregador, com o qual ele agora segura um cigarro.

TIM BURTON E VINCENT PRICE

entrevista por Graham Fuller
[PARTE DOIS]

De onde veio a ideia de *Edward Mãos de Tesoura*?

[BURTON] Foi algo muito puro (...). Sempre adorei os contos de fadas como *Chapeuzinho Vermelho* e *João e Maria*, que contam ideias incríveis, mas não possuem nenhuma ligação psicológica comigo. Certo dia, tive uma conversa que fez muito sentido. Disseram-me: “imagine como Chapeuzinho Vermelho foi recebida na época em que foi escrita, provavelmente fazia todo sentido”. O que amo nos contos de fadas é que algo bem simples e emocional é mostrado em uma escala simbólica bem maior.

E como você traduziu esse sentimento em seu filme?

[BURTON] É a inability de se comunicar, de tocar, estar em desacordo consigo mesmo. Como você se vê o oposto do que é realmente. O que me interessou foi a ideia de tentar narrar um conto de fadas no sentido clássico, mas fazendo que parecesse como um exame daqueles temas.

[PRICE] Uma coisa que estou louco para saber é se as pessoas entenderão, isso porque a criação de Edward acontece muito rapidamente. Ele é montado a partir de um cortador de biscoitos. Meu personagem, o inventor, pega um biscoito em forma de coração e olha para ele, depois para a máquina, e então pensa: “Se eu pudesse colocar isso nele...”. [BURTON] E tem várias coisas meio oníricas, tudo muito, muito simples, e muito, muito psicológico, mas que nem por isso fica martelando na cabeça das pessoas. É apenas o uso de coisas que não são literais, mas meio sentimentais, e depois fazer algo visual com aquilo e ver se as pessoas conseguem relacionar as duas coisas.

[PRICE] Acho que tivemos sorte em ter Johnny Depp. Em todas as minhas cenas com ele, Depp estava completamente mergulhado no personagem, mas ainda mantinha um sorriso no rosto, porque sabia quem era aquele garoto com mãos extraordinárias. [BURTON]

Bom, ele é puro. Quando você olha para ele, vê que é uma daquelas pessoas, e não há muitas delas, que de repente faz que você acredite em vidas passadas. Isso parece uma coisa meio nova Era, mas você olha para Johnny e pensa que a sua alma deve estar por aqui há séculos. Tem muito dele neste filme, pois Johnny é alguém que está em contradição consigo mesmo e não tem a percepção de como é visto na indústria do entretenimento. Ele tem uma vida interna muito forte, atormentada e passional, que é totalmente o contrário do que sua aparência externa nos mostra.

O Edward Mãos de Tesoura pode parecer o oposto do Freddy Krueger para algumas pessoas. Suas mãos são igualmente perigosas, mas ele não tem como ser mais doce e triste.

[BURTON] nunca considerei essa possibilidade, mas quando algumas pessoas a mencionaram para mim, pensei: “bom, isso é perfeito, pois não me importo que as pessoas já tenham algum conceito em relação ao visual dele. Por mim tudo bem”. Todos sentem que querem algo da vida e não podem ter. Todos têm dois lados em sua personalidade. E de um jeito bem rápido e visual, ele incorpora tudo isso.

O filme tem alguma mensagem sobre o mundo no qual Edward surge?

[BURTON] Acho que sim, pois muito dele é baseado em memórias, não traduções literais sobre o que é crescer em certo lugar. E é um lugar fascinante, um subúrbio. E que foi muito importante para mim. É um lugar engraçado, muito estranho e bizarro, mas não totalmente negativo. Por isso, no filme, espero que esse cenário tenha sido apresentado de um jeito que seja extremo e meio louco, mas não julgando nem rindo das pessoas. Este é o filme de que mais me sinto próximo, e eu só queria que todos vissem as imagens; espero que as pessoas possam tirar suas próprias conclusões sobre elas. É legal fazer outro filme que, finalmente, parece um pouco aberto a interpretações.

Outra imagem que Edward me faz lembrar é a do livro infantil alemão *Der Struwwelpeter*, que contém várias fábulas de advertência para crianças rebeldes. Há uma sobre um garoto com cabelos compridos armados e unhas muito longas, que se recusa a cortá-las.

Você conhecia essa fábula?

[BURTON] Alguém me deu o livro depois de fazer essa mesma ligação, e ele é... minha esposa é alemã e, sabe como são os alemães... as fábulas deles são as mais assustadoras...

[PRICE] Torcemos para que ninguém as tenha lido para crianças.

[BURTON] Falando em pesadelos...

[PRICE] Acontece a mesma coisa com a arte deles.

[BURTON] A força e a simplicidade são o que adoro no trabalho expressionista. Isto é o elemento relacionado aos contos de fadas.

Imagino se esse senso alemão de horror, de ver o belo no terror e no grotesco, que influenciou diretores hollywoodianos como James Whale e Tod Browning, também inspirou você.

[BURTON] Bom, claro que tem algo aí. Fui influenciado por isso sim, e acredito que muitas outras pessoas também, mas acho importante não copiar, e é o que tento fazer. Percebo quando as pessoas copiam e a coisa fica sem nenhum sentimento. Odeio quando isso acontece. Espero que este filme seja mais gótico ou expressionista na sensação que causará no público.

[PRICE] Gótico é apenas uma palavra que relembra uma montanha de pecados! [BURTON] Sim, é como o *Entertainment Tonight* feito à mão.

[PRICE] Eu sempre pensei que Frankenstein era um dos maiores livros puramente góticos de todos. É uma grande história cuja a moral é: “não brinque com o trabalho de Deus”. Este filme também tem isso. nossa criatura, o *Edward Mãos de Tesoura*, foi criada pelo amor de um senhor idoso. Mas um amor pode ser frustrante quando não é completo.

[BURTON] Tem um tipo de tristeza maravilhosa nele. não é uma tristeza ruim, é apenas o que, até agora, ele viveu. Quando as pessoas pensam em tristeza, em geral pensam em algo ruim, mas não é só isso. A tristeza faz parte da vida, e é algo que faz você seguir em frente. Você apenas não quer mergulhar nela completamente.

A única pessoa mais despenteada que Depp é Burton. Uma figura alta e magra, toda de preto (com exceção do rosto branco e dos olhos), com bochechas de esquilo e cabelos pretos bufantes e longos que parecem um ninho de pássaros. Burton parece ser bidimensional, como se fosse uma caricatura animada, e muito animada. Suas mãos estão constantemente em movimento, gesticulando, segurando o cabelo, cobrindo o rosto e, em outro momento, cravando-se na pele como se fosse arrancá-la do crânio. Amontoados naquela pequena sala, ele e Depp parecem irmãos mutantes.

Isso não foi acidente. Tendo trazido outras fantasias à vida em *Batman*, *Os fantasmas se divertem* e *As grandes aventuras de Pee-Wee*, seus três primeiros longas, todos em um estilo de desenho animado, bizarros e muito populares, Burton agora colocou Depp em sua própria história, uma fábula de Natal sobre um desajustado que não consegue tocar em nada. Edward Mãos de Tesoura foi criado em uma mansão tipicamente gótica por um inventor bem-intencionado, interpretado por Vincent Price, que morreu de ataque cardíaco quando estava prestes a terminar o trabalho. Burton cresceu em uma casa de subúrbio grudado na TV assistindo a velhos filmes de Vincent Price. Mas presume-se que Edward terá uma universalidade que transcende as particularidades de Burton. “Acredito que todos somos o Edward Mãos de Tesoura”, afirma Diane West, que faz Peg Boggs, a vendedora da Avon que o descobre, “o Tim é tão ele quanto nós”.

Para aumentar essa percepção, a Twentieth Century Fox não mediu esforços para convencer Tom Cruise a se interessar pelo papel. Depois de várias reuniões, Cruise pulou fora, e disseram que foi porque ficou preocupado com a falta de masculinidade do personagem. “Ele nunca foi a cara que imaginei para Edward”, Burton agora admite. Outros atores foram considerados: William Hurt, Tom Hanks e Robert Downey Jr. Depp, mais conhecido como o policial *teen* do seriado de sucesso da Fox *Anjos da lei*, não foi a escolha óbvia, apesar de agora parecer perfeito para o papel. Não por coincidência, masculinidade não é algo relevante em seu currículo.

“Ele atua como se fosse um menininho”, afirma Winona Ryder, noiva de Depp e coestrela do filme, “o que é algo que parte o coração. Você não sente pena dele, mas ele atua com a honestidade de alguém que não sabe fazer uma cara feia. Sabe quando as crianças acabam deixando escapar a verdade? É isso que ele faz.”

Na cena filmada hoje, Edward, tendo sido acolhido pela senhora que vende Avon e sua bela família suburbana, acabou de ser preso por invadir a casa do vizinho. Mas ele não é malvado, é apenas incompreendido; a invasão foi encenada por Kim, a filha da vendedora da Avon, e por seu namorado, tudo para criar problemas para Edward. Agora, Edward e Kim, interpretada por Ryder, estão se encontrando pela primeira vez desde que ele foi solto. A cena é sem diálogo e interna: Kim está repensando o que fez, e Edward é devotado demais a ela para ficar bravo (a roteirista Caroline Thompson se baseou em parte no seu cão para compor Edward). Burton

observa o monitor intensamente, com os dedos nos lábios. Entre as cenas, enquanto dúzias de mãos giram o termostato para ligar o ar-condicionado novamente, Depp tira suas tesouras para que ele e Ryder possam se dar as mãos e olhar perdidamente nos olhos um do outro.

São besouros do amor.

Com três filmes e quase US\$ 370 milhões em bilheteria a seu favor, Tim Burton não conhece mais nada além do sucesso. Mesmo antes de *Batman*, uma produção de US\$ 50 milhões que rendeu cinco vezes esse valor apenas nos Estados Unidos, ele já era comparado a George Lucas e Steven Spielberg. E o que lhe rendeu toda essa atenção foi *Os fantasmas se divertem*, o grande e surpreendente sucesso de 1988; era uma inventiva festa de insetos de US\$ 13 milhões que arrecadou US\$ 73 milhões e que foi saudado como um “clássico da comédia” por Pauline Kael. E mesmo seu primeiro longa, um filme de baixo orçamento chamado *As grandes aventuras de Pee-Wee*, arrecadou mais de US\$ 40 milhões nas bilheteiras.

Ainda assim, não há nada de convencional ou previsivelmente comercial nos filmes de Burton. Ele é um diretor original, com um senso de visual vibrante, humor estranho e uma grande atração pelo bizarro. A prova é *Os fantasmas se divertem*, que tem como personagem principal um maltrapilho comedor de insetos cuja cabeça começa a girar em seu próprio eixo sem razão aparente, e que logo depois ainda afirma: “Você não odeia quando isso acontece?”.

Se as pessoas não tivessem feito filas aos milhares para ver aquelas coisas, Burton estaria ganhando comparações com diretores *cult* como John Waters e David Lynch, em vez de Lucas e Spielberg. Mas contra todas as expectativas, ele fisionomizou o grande público, que aparentemente ansiava por imprevisibilidade maluca, surrealismo sombrio e humor explosivo, tomando um gostinho por essas ideias fantásticas. A razão de tudo isso, segundo Thompson, é simples: “As obsessões de David são as mesmas de garotos de dezenove anos, já as de Tim são as dos garotos de doze anos. E nossa cultura é muito mais a de um garoto de doze anos”.

Então, podemos deixar o sexo com David Lynch; Burton é obcecado por insetos. “Eu os adoro”, Burton admite com a voz se tornando um sussurro e adquirindo um tom de excitação. “Não sei por quê. Insetos, cara! Eles estão à nossa volta, sei lá. São o nosso cotidiano! Insetos. Sei lá! Talvez a explicação disso seja eu ter crescido com tantos filmes de insetos nos anos 1970. Lembra do *A invasão das rãs*? Isso é ecologia, vamos começar a ver mais esses filmes, eu garanto. Uma nova tendência horrível, como nos anos 1970. Filmes com avingança-da-natureza. *Aaaarrrrrggghhh!* Agora mesmo, enquanto conversamos, eles estão sendo incubados.”

Então, aqui estamos nós, em uma casa azul empoeirada em Land o’ Lakes, Flórida, que está totalmente tomada pelos insetos. De um jeito meio perverso, Burton afirma que este filme não terá nenhum inseto. Bom, no máximo um casal de besouros do amor pelos velhos tempos, mas isso não vem ao caso.

No último inverno, quando *Edward Mãos de Tesoura* estava em produção, Burton mostrou ao seu elenco um livro chamado *Suburbia*, um volume fino de fotos em preto e branco tiradas há vinte anos em Livermore Valley, na Califórnia. Documentados em partes iguais de perplexidade e afeição, as pessoas no livro estavam vivendo o Sonho Americano como o conheciam. “Gosto de fazer reuniões de Tupperware na minha casa”, diz uma mulher em uma legenda. “Encontro um senso de liberdade no subúrbio”, afirma um homem sentado ao lado da mulher e em frente a um quadro feito de roupas para bonecas de papel. “Você assume a máscara do subúrbio para manter as aparências com o mundo exterior, mas ninguém sabe o que você faz de verdade.”

A vizinhança de *Edward Mãos de Tesoura*, uma área plana, sem árvores e com casas modestas, não parece um subúrbio normal. Todas as casas foram pintadas com tons pastel vibrantes que acentuam sua simplicidade. Adornando os jardins minúsculos das casas estão arbustos feitos de plástico e arame: uma bailarina, um pinguim, um dinossauro, tudo feito à “mão” por Edward. No fim da rua, muros de pedra adornados por grifos e cobertos de galhos mortos anunciam a aproximação das torres cinzentas da mansão de Edward. Mas esse local, que em princípio parece tão bizarro, onde uma placa na entrada da propriedade avisa aos possíveis novos compradores que a área normalmente não se parece com aquilo, acaba sendo uma incrível e exata realização das fotos de *Suburbia*: genérica, com fachadas sem traços característicos, escondendo interiores que são obras de arte de um shopping center barroco, mal decorados com tapetes felpudos, quilômetros de papéis de parede, tapeçarias de veludo preto, relógios enormes, adornos de parede florais italianos, sofás de veludo quebrados, aparelhos de TV antigos e luminárias sobre a pequena mesa da sala de jantar. As mulheres usam bobes ou cabelos no estilo B-52s. Os homens têm barriga de cerveja e costeletas.

Uma multidão de extras com o mesmo visual está reunida do outro lado da rua da casa de Kim para uma cena na qual Edward é novamente mal compreendido pelos suburbanos. Contra o céu noturno, as cores intensas das casas, que são desgastadas pelo intenso sol da Flórida, ganham um tom lúgubre sensacional. É época de Natal no filme, e os vizinhos usam suas melhores roupas de feriado, como terninhos vermelhos com franja verde e outras

coisas assim. “Queríamos um clima de poliéster eterno”, explica a figurinista Colleen Atwood. Wiest está radiante em um vestido carmesim; Alan Arkin, que faz o papel de Bill, seu marido, parece meio vago em uma calça de poliéster azul-claro e um paletó bordô, apesar da gravata, também bordô, lhe adicionar uma nota distinta. “Ah, querido”, Wiest fala com uma alegria debochada. “Escolhi a gravata especialmente para você!”

Bill Boggs é a essência do pai americano, um homem que usa um crachá de identificação na camisa, mas continua sendo um mistério para os que estão à sua volta. “Ele gosta de cortadores de grama”, explica Arkin laconicamente. “Ele gosta de pensar que é pai. E é isso.” E Bill e Peg? “Eles se dão muito bem. Absolutamente bem.” Mas eles conseguem se comunicar? “Não. É como todos que fingem ter uma relação. As pessoas estão se lembrando de como deveriam agir. E ficam imaginando como Robert Young faria na TV.”

Edward vê os Boggs com olhos muito mais coloridos. “Eles são a mãe e o pai perfeitos, a família perfeita”, Depp diz. “Eles são o que Edward sonhou a vida toda. Uma família. Ser aceito. Ser amado.” E Kim? “Faço uma garota que é como se fosse a rainha do baile de formatura”, Ryder conta. “Ela é animadora de torcida e tem a vida perfeita, mas há algo nela que gosta de Edward. De certa forma, ela é uma excluída, apesar de ser acolhida por todos. É por isso que eles se apaixonam e também o motivo pelo qual ele a amedronta no começo.”

Uma multidão se reúne, como acontece todas as noites desde que as filmagens começaram: moradores locais sentam-se em suas cadeiras de praia com latas de cerveja e Pepsi para assistir ao show. Curiosamente, enquanto o elenco anda por ali, esperando que a equipe termine de arrumar tudo, fica muito difícil diferenciar os moradores do filme dos moradores de verdade. A única coisa que entrega é o cabelo dos atores, pois Edward, criativo com as tesouras, transformou penteados comuns em verdadeiras obras de arte. “Eu chamo de atuação capilar”, diz uma atriz chamada Caroline Aaron, diferente, com um penteado assimétrico que parece ter limpadores de cano verdes de um lado da cabeça. “Todos me perguntam se este é meu cabelo de verdade. Fico imaginando com o que me pareço durante o dia.”

Na cena desta noite, Edward acabou de empurrar o assustado irmão de Kim (interpretado por Robert Olivieri, de doze anos) da frente de um carro que vinha em alta velocidade na direção da sarjeta, enquanto um grupo de pessoas volta de uma festa de Natal. Os vizinhos, não tendo visto o carro, acham que Edward enlouqueceu. Enquanto Edward, agora interpretado pelo dublê, tem a cabeça batida repetidamente na calçada pelo namorado bêbado de Kim, e que descobrimos era o motorista do carro, Kim fica horrorizada. O triângulo está completo.

Após as primeiras tomadas, que são feitas de cima, uma almofada é colocada no chão e Depp entra para um close angulado com cuidado. Neste momento, o roteiro indica que o namorado, interpretado por Anthony Michael Hall, vestido com jaqueta de couro, seja cortado por Edward, que tenta se defender. Mas as tesouras são tão difíceis para Depp controlar como teoricamente são para Edward. Com as câmeras filmando, uma de suas lâminas fura a jaqueta de Hall e entra em seu braço. Hall treme por um momento, e depois parece confuso quando sangue de verdade se mistura com o falso no chão abaixo dele. Mas quando Depp se apressa em se desculpar, ele minimiza o incidente: “Estou bem, cara”.

O que Burton estava pensando ao criar um herói com tesouras no lugar das mãos? “É engraçado, eu acho”, ele afirma durante uma pausa nas filmagens. “Quando me decido por uma ideia, é porque ela estava comigo fazia tempo, não é como quando digo ‘Ó, isso é uma metáfora para isso ou aquilo’. As tesouras causam certo efeito que me agrada, pois impedem o toque. Eu só queria um personagem que, visualmente, fosse ele mesmo, interna e externamente. É uma representação visual do que tem lá dentro. Eu sentia, apenas por mim, e não sei por que, que ele englobava bastante o jeito como me sentia em relação às coisas. Não sei se isso faz sentido. Mas tem algo nele que mexe muito comigo.”

Apesar de ser eloquente em relação às filmagens, ele é bom em especificar o que quer, econômico e preciso na hora de fazer as tomadas; Burton é notoriamente mal articulado com as palavras. Normalmente, ele tenta explicar o que está dizendo também com as mãos; Kathy Baker cita as seguintes palavras como orientação favorita que recebeu de Burton: “Este roteiro, hã, hã, estas palavras, hã, é, você sabe, é como...”, e ela percebeu que o diretor queria que ela mudasse suas falas.

Mas agora, três meses depois, relaxando em uma casa de campo em Hudson Valley antes de ir para a pós-produção em Los Angeles, Burton recuperou o comando de seu discurso. “Por que tesouras? Achei que era um sentimento universal justo”, ele diz, sentado em um velho sofá usando calças jeans e uma camiseta da banda Alien Sex Fiend. “Houve um longo período no qual simplesmente não conseguia me conectar com ninguém ou ter algum tipo de relação. Todos passam por períodos assim, quando há uma sensação de que você não pode se conectar, não pode tocar.”

Esta não é uma casa de campo comum. Apesar de pertencer a um amigo de Burton, parece o cenário de um de seus filmes. A sala tem mobílias em uma bizarra mistura de elementos que eram considerados modernos nos

anos 1950 e coisas rurais horríveis, a maioria delas pintada em tons de fogo. Os dois sofás estão cobertos por mantas feitas à mão em alarmanes tons de vermelho, amarelo e laranja. Pela janela, vemos uma árvore morta no meio de um grande pomar de macieiras ao lado de um barracão em ruínas. A mulher de Burton está na cozinha. Ela é uma linda pintora alemã chamada Lena Gieseke, que ele conheceu enquanto filmava *Batman* em Londres. Qualquer que fosse a dificuldade que tivesse em se conectar, essa fase parece ter ficado para trás.

Mas não é por acaso que a figura mais pesada do filme seja um cara grande e loiro. Crispin Glover estava pronto para fazer o papel, mas ele e Burton tinham muito em comum; Anthony Michael Hall era perfeito. “É como os caras que você conhece no colegial”, diz Burton. “Sempre fiquei horrorizado por caras como esse, porque *eles sempre tinham namoradas!* Acho que as coisas são assim com esses caras porque eles parecem capitães do time de futebol americano, a imagem do Sonho Americano dos jovens, mas, mesmo assim eles são assustadores e violentos. Acredito que as garotas são atraídas pela imagem, e depois ficam intimidadas e amedrontadas por eles em um nível subconsciente.”

Sendo um excluído em essência no colegial, pálido, retraído e com um gosto pelo macabro bem desenvolvido, Burton provavelmente assustava as meninas em um nível bem mais consciente. Apesar de seu pai trabalhar para o Departamento de Parques e Recreação de Burbank (organizando ligas esportivas, dentre outras coisas), uma das atividades ao ar livre preferidas de Tim era se sentar em seu quintal, que ficava atrás de uma das pistas do Aeroporto de Burbank, e marcar o tempo que a fumaça demorava para baixar quando os aviões decolavam. Mas o que mais gostava de fazer era se sentar em frente à TV e se perder diante do brilho eletrônico de coisas loucas feitas por Vincent Price, como *Museu de cera*, *A mosca da cabeça branca* e *A máscara da morte escarlata*.

“Quando passamos pela adolescência, fase na qual acho que, em algum nível, ainda me encontro, temos um senso de drama bem significativo. Eu sempre tinha uma grande sensação dramática quando estava sozinho. Por isso adorava os filmes de Vincent Price e amava as ideias de Edgar Allan Poe; ambos tratavam de solidão. E sempre terminava com algum tipo de catarse, como a casa sendo destruída. Sempre gostei daquilo, porque era algo como *Sim, eu entendo*. E quando você cresce assistindo a certos filmes de terror, como *King Kong*, por exemplo, os caras são tão durões e os monstros têm tanta compaixão que você está ali sentado assistindo e pensando: ‘Mas que diabos eles estão fazendo?’”

Burton parece ter tido esse tipo de reação muitas vezes. Quando não se conectava com alguma criatura que alguém tentava matar em um filme que passava na TV tarde da noite, brincava de antropólogo amador pela vizinhança. Apesar de a Warner Bros., a Columbia Pictures, a Disney e a NBC terem seus estúdios na cidade, Burbank era um subúrbio de trabalhadores, mais parecido com uma cidade pequena do Meio-Oeste americano do que um posto avançado de Hollywood. Burton, cuja mãe era proprietária de uma loja de presentes onde todos os itens tinham motivos felinos, poderia muito bem ter vindo do espaço.

“Eu costumava olhar para a minha casa e dizer ‘Por que isso está pendurado na parede? E essa coisa estranha de madeira envernizada que tem um relógio dentro?’. Você pergunta para as pessoas e não é como em outras culturas que elas sabem por que aquilo está lá. Você pergunta para as pessoas e elas não se lembram.”

“É engraçado. Quando você é criança, acha que tudo é estranho, e que tudo é estranho porque você é criança. Então você vira adulto, e percebe que é estranho mesmo. E não é só porque você é um novo ser no mundo e tudo é novo; há alguns aspectos da coisa que são incrivelmente estranhos.”

“Muito do filme é sobre como cresci e sobre como muita gente cresceu. Lembro-me de pensar que as casas ficavam perto demais umas das outras, mas havia um estranho sentimento de ‘o que está acontecendo ali ao lado?’. Recordo-me de que não havia comunicação de verdade, mas se houvesse uma tragédia, um acidente de carro na nossa rua, as pessoas saíam de suas casas e seria como se fosse uma festa no quarteirão. Não é algo com o qual me identifico, esse gosto pelo sangue. É um jeito de se sentir vivo. É muito estranho e engraçado. Eu acho isso fascinante.”

Mas, mesmo assim, Burton não é tão alienado da vida normal como se poderia pensar. “Seu trabalho tem uma afeição verdadeira pela vida da vizinhança”, diz Thompson. “Você não vê aquilo como condescendência. E apesar de ele perpetuar essa percepção de si próprio como alguém que foi ferido, acho que é exatamente o oposto. Acredito que ele escapou da maioria dos ferimentos que atingem grande parte das pessoas.”

Apesar de suas preocupações estranhas, Burton ganhou uma bolsa de estudos para a CalArts, a escola de arte interdisciplinar que a Disney fundou em Valencia, um pequeno subúrbio nos limites do deserto. Ele estudou animação, e então foi trabalhar nos Estúdios Disney, onde descobriu que fazer desenhos animados não era bem o que imaginava.

A Disney já tinha passado fazia tempo do auge, e as ideias de Burton eram um pouco ousadas para o regime da época; eles pensavam em flores e pássaros, não em insetos e monstros. Mesmo assim, conseguiu fazer o curta de animação, *Vincent*, narrado pelo próprio Vincent Price, que ficou empolgado: “Quão famoso você tem de ser para que a Disney faça um curta baseado em sua vida?”, ele pergunta. Especialmente um escrito em versos. Depois, Burton fez *João e Maria* e *Frankenweenie*, animação que a Disney ficou preocupada em lançar e engavetou.

Não demorou muito para que Stephen King começasse a mostrar *Vincent* para os amigos e dizer que aquele garoto seria famoso. Quando um chefe da Warner viu *Frankenweenie*, as coisas começaram a andar. Eles estavam procurando alguém para trabalhar com Paul Reubens e o autor, quando viu o filme, percebeu que aquele era o diretor para fazer o filme de seu personagem, Pee-Wee. Burton assinou um contrato de exclusividade de dois anos e foi fazer o filme, que era assustador, doce, engraçado e perverso, tudo ao mesmo tempo.

Então, a Warner lhe mandou um roteiro de Michael McDowell, um escritor gótico que decidiu escrever “um filme leve sobre a morte”. A Geffen Company, que tem um acordo de distribuição com a Warner, tinha escolhido aquele roteiro e queria que Burton fosse o diretor. “Minha primeira resposta foi: ‘Não acredito que David Geffen quer que eu dirija isso’”, Burton conta. “Era diferente de tudo o que eu tinha lido. Não tinha estrutura, trama, e eram ideias estranhas jogadas ao acaso, mas tinha uma qualidade meio bizarra que eu adorei. E então fizemos o filme.”

Dizer que a Warner não percebeu que tinha um sucesso nas mãos seria suavizar o problema. *Os fantasmas se divertem* foi um pesadelo para o departamento de marketing. Era um filme que desafiava a categorização, as pesquisas de mercado e o bom gosto, tudo ao mesmo tempo. O título original em inglês, por exemplo, significa “o sovaco do gigante”, afirma McDowell, falando da constelação de Orion.¹ Mas, para tentar atrair o público em geral, a Warner queria mudar o título para *House of Ghosts* (A casa dos fantasmas).

“Nunca me esqueço daquela reunião”, conta Burton, mudando o tom de voz e imitando alguém do departamento de marketing. “‘Olha, *Beetlejuice* não causa comoção, mas *Casa dos fantasmas* é um sucesso’. Lembro de dizer: ‘*Casa dos fantasmas*?’. E então fiz uma piada: ‘Que tal chamarmos de *Fantasmas assustadores sem lençol*?’. E eles de fato consideraram aquilo, até que ameacei me jogar pela janela. O que aquele filme fez por mim foi me deixar satisfeito em relação aos espectadores. Senti-me muito bem sabendo que as pessoas conseguiam entrar no clima de algo tão impetuoso. Qualquer coisa que ferra com o sistema e não se prova como parte do plano deles, eu imagino que é algo positivo.”

Enquanto *Os fantasmas se divertem* era rodado e *Batman* ainda não estava nem na pré-produção, *Edward Mãos de Tesoura* já estava sendo desenvolvido pela Fox. A Warner não tinha se interessado. Scott Rudin, o chefe de produção da Fox, que era fã de Burton, concordou em financiar o filme e deu ao diretor e escritor o controle criativo completo. Na época, Burton viu o filme como uma produção de baixo orçamento, de US\$ 8 ou 9 milhões.

Mas, quando terminou *Batman*, Burton era uma estrela, a Fox tinha uma nova direção, e eles estavam animados com o roteiro. “Do mesmo jeito que outras coisas, como *Pinóquio* e *E.T.*, por exemplo, este filme é bem novo e também bem familiar”, declarou o presidente da Fox, Joe Roth. “Burton pega algo que é bem estranho e deixa que aquilo nos mostre o que está certo e o que está errado em nós.”

Curiosamente, o sucesso não estragou Burton, que continua falando calmamente, negociando, disposto a ouvir, mas muito confiante. E ele está sendo muito requisitado. A Warner terá *Batman 2*, e dizem que também um terceiro, e *Os fantasmas se divertem 2* em desenvolvimento, enquanto os produtores torcem para que Burton aceite assumir a direção. Tanto a Warner quanto a Disney têm projetos de filmes de animação para ele; seu desenho animado baseado em *Os fantasmas se divertem* é o mais assistido nas manhãs da ABC, e a CBS está planejando transmitir, no horário nobre, *Vida de cachorro*, o desenho que ele está fazendo com Spielberg. Mas ele ainda não foi bem recebido pela instituição que é Hollywood; *Os fantasmas se divertem* foi indicado a apenas um Oscar (de maquiagem) e ganhou, e *Batman*, apenas pela direção de arte. E de um modo estranho, ele parece aceitar o desprezo que isso implica.

“Não me considero um diretor”, ele admite em um momento tranquilo, sentado perto da janela que dá para a árvore morta. “Quando leio sobre esses diretores antigos que foram de um estilo de filme para outros, e foram bem-sucedidos, vejo que eu não seria capaz de fazer o mesmo, tudo o que já fiz, preciso realmente amar para poder fazer. E isso aconteceu, mas este é o primeiro projeto que é mais profundo para mim. E me chocou de verdade, e fez várias outras coisas estranhas por mim. Era um filme difícil de pegar, e eu estava com um humor mais volátil, mais interiorizado e estranho.” E com uma voz baixa, finaliza: “Espero que dê certo”.

EDWARD MÃOS DE TESOURA

resenha de Steve Biodrowski

O diretor Tim Burton não sobreviveu à adolescência buscando refúgio no *rock and roll*, e sim nos filmes de terror de Vincent Price. Burton continuou a explorar essa fascinação em seus filmes, todos produzidos pela Warner Bros., estúdio para o qual ele está produzindo *Batman II*. E seus filmes são incrivelmente consistentes em ter personagens masculinos bizarros que usam maquiagem: Pee-Wee Herman, Betelgeuse e o Coringa, que mostrou a evidente falta de interesse do diretor no personagem principal deste último filme. E continuando no mesmo caminho, temos o mais recente e pessoal esforço do diretor, *Edward Mãos de Tesoura*. Mas, dessa vez, a ênfase de Burton não está no humor, e sim na compaixão.

Produzido pela sócia de Burton, Denise Di Novi, e pelo estúdio Fox com um orçamento de US\$ 20 milhões, é o primeiro filme que Burton inicia e ajuda no desenvolvimento. O roteiro final é de Caroline Thompson, baseado em uma ideia original do diretor.

Os efeitos especiais e a maquiagem, incluindo as mãos do personagem título, foram feitos pelo ganhador do Oscar Stan Winston. E a equipe técnica incluiu o designer de produção Bo Welch e vários colaboradores vindos de *Os fantasmas se divertem*.

Diane Wiest é a vendedora da Avon que está tão desesperada por uma venda, que se aventura em uma mansão abandonada e encontra Edward vivendo em isolamento. Winona Ryder é sua filha que vai do nojo ao amor por Edward quando sua mãe o leva para morar na casa da família.

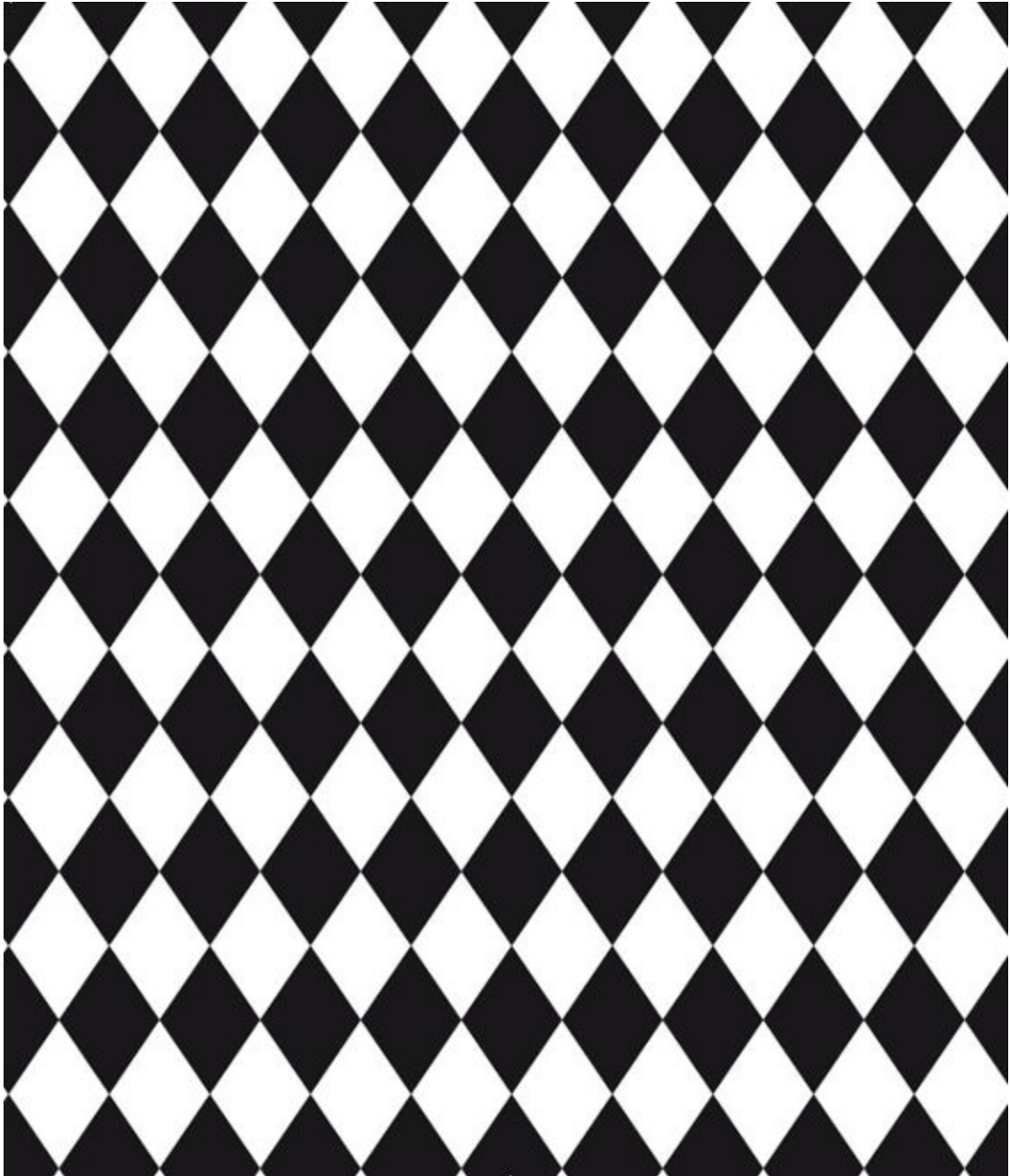
Apesar de a Fox querer comparar o filme a *E.T.*, *Edward Mãos de Tesoura* está muito mais para *O Homem Elefante*, de David Lynch. O cenário do filme é um pequeno subúrbio, e a trama mostra as tentativas de Edward, um excluído social, de achar um nicho para si na sociedade. Tendo vivido só por quase toda a vida, ele não tem nenhuma compreensão das normas de comportamento da sociedade, e sua deformidade é um

elemento de perigo em potencial, até mesmo nos atos mais simples, como gesticular durante uma conversa.

Como o Merrick de Lynch, que se expressava construindo um modelo de torre de igreja, Edward demonstra uma grande destreza manual, apesar de sua deformidade; usando as mãos como tesouras, ele poda arbustos na forma de animais exóticos, incluindo um tiranossauro, depois evolui para a tosa de cães e finalmente para a realização de elaborados cortes de cabelo.

É difícil não ver Edward como uma metáfora de Burton, o artista criativo cujo trabalho é premiado apesar de ele ser desprezado. Burton, com seus cabelos pretos desgrehados, tem certa semelhança física com o personagem, e pelo menos uma parte da admiração crítica por seu trabalho vem da percepção de que ele é um estranho intruso que não se encaixa no molde usual de Hollywood. Mas Burton não endossa esse caminho autobiográfico, e espera que seu filme esteja aberto para interpretações mais amplas.

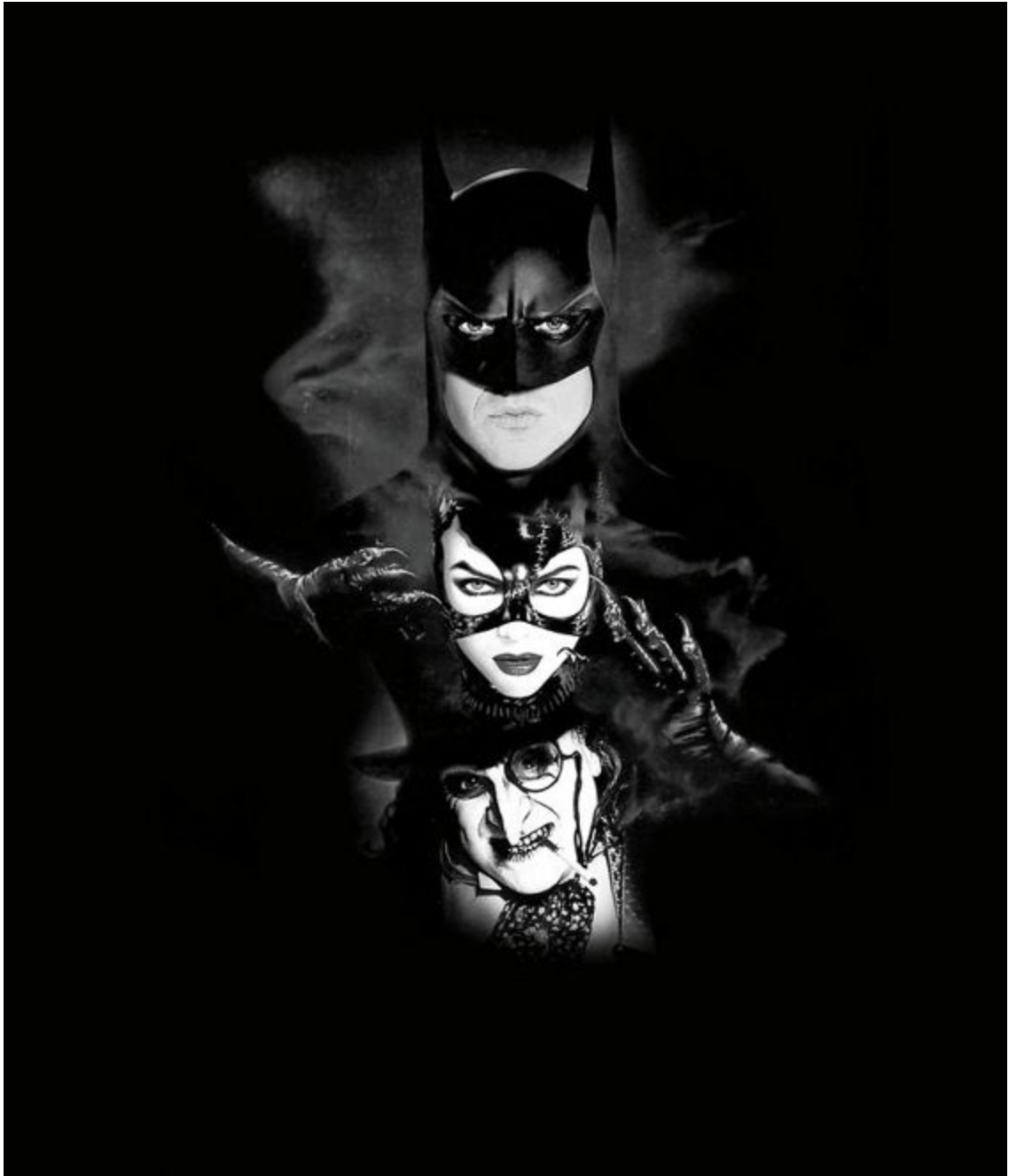
E na antiga tradição de aldeões empunhando tochas dos antigos filmes de terror da Universal da juventude de Burton, a comunidade vira-se contra Edward e o persegue como se fosse o monstro de Frankenstein, e não a criatura benigna que Kim descobre que ele é. O roteiro de Thompson busca, e consegue, uma sensação de tristeza pungente ao não optar por um final feliz fácil. O máximo que Edward pode esperar é escapar com vida; ele nunca irá se encaixar nem consumir seu amor por Kim. Para Burton, a criatividade é uma faca de dois gumes; de um lado, ela o tira do lugar-comum e, do outro, o separa de qualquer chance de ter uma vida normal. Dessa vez, Burton, um diretor conhecido pelo estilo visual, mas que às vezes deixava a desejar na estrutura narrativa, também tentou engajar nosso coração e mente, e não apenas nossos olhos.



BATMAN O RETORNO

TIM BURTON

1992



[BATMAN – O RETORNO]
1992

TRÊS ENLOUQUECEM EM GOTHAM

por Jeffrey Resner

MICHAEL KEATON ESTÁ sentado em seu trailer, no grande terreno do complexo de estúdios da Warner em Los Angeles, fazendo piadas, enquanto seu rosto é maquiado e aos poucos ele vai se transformando em seu *alter-ego*, o herói das multidões e sucesso deste verão (e de qualquer outro), *Batman – o retorno*. Com a maquiagem cobrindo todo o seu rosto, os cachos de seu cabelo curto encaracolado são colocados com cuidado por baixo de uma fita em torno da cabeça, trabalho realizado por uma assistente, que depois começa a pintar grandes círculos pretos em volta dos olhos do ator. Uma hora depois, quando está terminado, Keaton parece um guaxinim com uma rede de cabelo.

Repentinamente, um barulho alto de pneu cantando e um carro freando é ouvido no silêncio do começo de noite californiana. Keaton fica de pé em um pulo e corre para a porta, fazendo a clássica batida dos dois pés quando vê uma máquina preta roncando alto em frente ao *motorhome*.

“É o batmóvel!”, grita Keaton com uma excitação quase infantil, explicada pelo fato de não ser o poderoso foguete caríssimo desenhado para o novo filme, mas sim o original da velha série de TV que tinha Adam West como Batman. Keaton, claramente intimidado pela presença de um veículo lendário, corre até ele e acaricia gentilmente o famoso para-brisa em forma de bolha, o símbolo do Batman no capô e a longa aba que vai até a traseira.

“Me leve até o set de filmagens”, Keaton ordena ao seu dublê, David Lea, que foi quem descobriu e conseguiu o batmóvel e o levou até ali como uma piada. Agora Keaton também quer participar da brincadeira, e eles vão juntos, com o motor roncando, até o estúdio onde vários membros da equipe, extras e técnicos atordoados largam o que estão fazendo para ficar ali parado, olhando. Freando até parar, Keaton está prestes a abrir a porta quando tem uma ideia melhor: levanta-se e, então, pula para fora do carro com um belo movimento.

“Se Adam West conseguia”, ele fala rindo, lançando um de seus famosos sorrisos maliciosos para o público, “eu também posso”.

De repente, vindo ninguém sabe de onde, surge o diretor Tim Burton, o homem responsável por provar que o grande investimento em *Batman – o retorno* feito pela Warner não é apenas uma aposta, e deixa mais do que claro que agora é a vez dele, indo em direção a Keaton como se fosse um adolescente grande e desajeitado.

“Sai da frente e me deixa dar uma volta”, ele rosna, pulando no banco do passageiro e se segurando enquanto Lea dá uma volta pelo set, abrindo um sorriso e fazendo sinal de positivo com um dos polegares quando passa pelas pessoas. Todos cantam a música tema do seriado quando o carro desce a rua, faz um dramático giro de 360 graus e volta em direção à multidão alegre. Finalmente, Burton acaba com a diversão e as brincadeiras, e

sugere que todos voltem ao trabalho. O alegre intervalo durou menos de meia hora, mas esse pequeno atraso vai acrescentar algo ao orçamento do filme, estimado em US\$ 80 milhões.

“Olha só para o velho batmóvel”, diz um dos membros da equipe técnica caindo na gargalhada. “Esses caras devem ter pago uns 100 mil dólares por isso...”

“Tim Burton está por todos os lados”, conta Bob Kane, o visionário dos quadrinhos que criou Batman em 1939. Caminhando por seu belo e iluminado condomínio perto do Sunset Boulevard, repleto de pinturas a óleo do Cavaleiro das Trevas, do Coringa, do Pinguim e da Mulher-Gato, Kane é um homem magro e de fala mansa que nos conta sobre seu papel como conselheiro espiritual em *Batman – o retorno*. Mais do que feliz com a representação que o filme faz de sua criação, Kane parece verdadeiramente confuso quando perguntado sobre o jeito maníaco e bem estilizado com que Tim Burton realiza seus filmes.

“O Tim não parece um diretor muito sério e concentrado”, Kane diz. “Ele está sempre correndo de um lado para o outro fazendo coisas, sempre tem rasgos em sua calça e sua carteira está prestes a cair do bolso. Você não pensaria que ele está com as coisas sob controle. Mas ele está, e sabe exatamente o que está acontecendo.”

E o que Burton tem sob controle é a sequência de um dos filmes de maior sucesso de bilheteria de todos os tempos. Quando deixamos o Cavaleiro das Trevas há três anos, ele tinha acabado de levar a melhor sobre o Coringa, dado o batsinal de presente para a cidade e feito Kim Basinger entrar em sua limusine. Enquanto isso, no mundo real, o filme arrecadou mais de US\$ 406 milhões nos cinemas do mundo, US\$ 150 milhões em vídeo e US\$ 750 milhões em merchandising, incluindo batpijamas e batvitaminas. Era mais do que um filme, era uma indústria.

Apesar de uma continuação ser o próximo passo óbvio, Burton e Keaton não tinham fechado contratos com antecedência, e, depois do lançamento do primeiro filme, Burton declarou publicamente que uma continuação era “uma ideia muito errada”. Os dois acabaram aceitando o desejo da Warner, mas não sem antes o estúdio voltar atrás e satisfazer todos os seus desejos, com Keaton se recusando a participar até que seu salário fosse aumentado consideravelmente, e Burton só aceitando dirigir o filme depois de gostar de um roteiro, o que não era uma coisa fácil, considerando seus sentimentos conflitantes em relação ao primeiro *Batman*.

“Tem partes que eu gosto, mas ficou meio chato em outras”, afirma o diretor de 33 anos com sua típica sinceridade. “Muitas vezes, as continuações são o mesmo filme com as coisas um pouco mais intensas. Eu não sentia que poderia fazer algo assim. Queria tratar aquilo como um filme completamente novo do Batman.”

Depois de um primeiro rascunho desanimador feito por Sam Hamm, que mostrava o Pinguim e a Mulher-Gato indo atrás de um tesouro escondido, o escritor escolhido para tentar agradar o diretor foi Daniel Waters, roteirista da comédia de humor negro de 1990 *Atração mortal* e do igualmente louco *A família Applegate*. Estando mais no ritmo de Burton que seu predecessor, Waters criou uma sátira social que tinha um cara perverso (Christopher Walken) fazendo campanha para que o Pinguim fosse eleito prefeito de Gotham.

“Quis mostrar que os verdadeiros vilões do mundo não precisam vestir fantasias”, explica Waters, apesar de os fãs do seriado talvez se lembrarem de um episódio chamado “Hizzoner Penguin, Dizzoner Penguin”, que também tinha o vilão concorrendo à prefeitura da cidade. Além do ponto de vista policial, Waters também contribuiu para um melhor entendimento da Mulher-Gato, dando à personagem tonalidades psicosssexuais profundas e transformando a vilã felina em uma feminista decidida dos anos 1990.

“Minha ideia foi a de enterrar sua supervilania na psicologia feminina, que é uma coisa bem volátil, para início de conversa. Foi a ideia inspirada de Tim de dar a ela aquele uniforme todo costurado que fazia que as coisas piorassem sempre que ela estava em apuros.”

Apesar de o escritor Wesley Strick ter refinado e melhorado o roteiro, foi a versão de Waters que encorajou Burton a assinar o contrato e começar a produção. Seu entusiasmo era contagioso, com Keaton se juntando quase que imediatamente e Danny DeVito aceitando fazer o Pinguim depois de se encontrar apenas uma vez com Burton. A única coisa que faltava era a Mulher-Gato, uma decisão que Burton tomou logo depois de sair do cinema e ver Annette Bening em *Os imorais*.

Mas Bening saiu da produção quando ficou grávida de uma menina que viria a ser Kathryn Bening-Beatty, o que levou à lendária visita ao set de filmagens feita pela levemente excêntrica Sean Young, que entrou como um raio usando uma fantasia completa de Mulher-Gato e exigiu fazer um teste.

“Eu nem consegui falar com ninguém”, Young declarou depois, o que não foi surpresa, já que Burton admitiu que se escondeu atrás de sua escrivania quando ouviu que Young estava na Warner. “Hollywood é um bando de maricas...”

Depois, Michelle Pfeiffer recebeu o convite para o papel, ganhando uma porcentagem dos lucros brutos e mais um pagamento de US\$ 3 milhões, o que era US\$ 2 milhões a mais do que havia sido oferecido para Bening. E Pfeiffer parece ter sido mesmo a melhor escolha, pois, desde 1988, quando se separou do marido, passou alguns meses saindo com seus colegas atores, além do astro do filme *De caso com a máfia*, Alec Baldwin, e seu colega de *Ligações perigosas*, John Malkovich, e tinha ainda outro nome em sua agenda: Michael Keaton.

“Há muitas faíscas entre eles”, admitiu a coprodutora Denise Di Novi, recebendo um olhar de desaprovação do diretor.

“Não vamos entrar nesse assunto”, suspira Burton. “Já temos problemas demais neste filme.”

Finalmente com o elenco montado, os pequenos desejos sanados e com o que parecia ser um cheque em branco das boas pessoas da Warner para os efeitos especiais e o que mais saísse do bolso de trás, Tim Burton e sua turma estavam prontos para começar a filmar...

No início de 1991, dois dos maiores estúdios de Hollywood, o 16, da Warner, e o 12, da Universal, foram preparados para a produção de um monumental complexo de cenários para *Batman – o retorno*, além de mais oito construções no pátio da Warner, metade delas ocupada por Gotham City. O estúdio 16 virou a casa da enorme praça de Gotham, feita

com base no Rockefeller Center de Nova York e coberta com espuma branca e tecidos da mesma cor para parecer neve. Enquanto isso, o estúdio 12 da Universal se tornou a toca subterrânea do Pinguim, um enorme tanque com meio milhão de galões de água e uma falsa ilha de gelo. Mesmo antes de Burton considerar a estrutura do filme, o estúdio deixou claro, e com razão, que dinheiro não seria problema. O que era normal quando o potencial daquele enorme investimento foi considerado tão grande. O único problema era que, lá nos estúdios Pinewood, estava o enorme cenário construído pelo finado Anton Furst para o primeiro *Batman*, intocado desde 1989 e esperando pelo inevitável retorno da equipe para a continuação.

“Eu queria usar atores americanos nas partes que precisassem de extras”, Burton explica a respeito da decisão fantasticamente cara de fazer o segundo filme na Califórnia, “e senti que *Batman* sofreu com o subtexto britânico. Adorei estar lá, mas é uma cultura tão diferente, que as coisas acabam sendo filtradas. Eles poderiam ter contratado outra pessoa para a continuação, utilizar os mesmos cenários e filmar em Londres, mas eu não conseguiria fazer isso porque perdi o interesse. Queria tratar aquilo como um filme totalmente novo, não há razão para fazer as coisas do mesmo jeito”.

E será que a enorme escala de tudo aquilo afetou o formidável Burton, fazendo-o pensar se alguém poderia realmente ter todo o *Batman – o retorno* na cabeça?

“Houve momentos”, começa Burton, entrando em modo existencialista, “houve momentos em que eu só ficava ali sentado, olhando para o cenário e o jeito como a luz batia em alguma coisa, talvez no cara do microfone lendo um papel, e tinha uma sombra incrível projetada por ele. Era algo que mais ninguém veria, nunca, mas a justaposição de imagens faz que você se sinta único e especial de certa forma.”

É claro que os cenários (mantidos congelados para simular um inverno nevado e deixar os pinguins felizes), a maquiagem (incluindo duas horas por dia para DeVito) e os efeitos especiais (o colapso do batmóvel, helicópteros de guarda-chuva, morcegos gerados por computador) eram apenas uma parte do pesadelo logístico que Burton tinha de comandar. Graças à natureza bizarra da história, um homem-ave e uma mulher-gato lutando contra um homem-morcego, todos os problemas técnicos ou dramáticos ganhavam proporções surreais.

“Ninguém é capaz de compreender completamente a emoção e os aspectos psicológicos disso tudo”, Burton insiste. “O estresse e a dor, não se pode usar uma perspectiva normal porque é completamente absurdo. Você tem pessoas quase tendo um ataque cardíaco por causa de qual deve ser o tamanho de um nariz. E é muito difícil para os atores, porque tudo atrapalha suas atuações. Eles não podem simplesmente entrar no set e fazer o trabalho, por causa da natureza técnica das coisas.”

De fato, para manter o controle sobre os extraordinários efeitos visuais e magias tecnológicas, a Warner criou táticas de segurança ultraparanoicas. Todos tinham de usar uma identificação com foto, e a palavra código “Dictel” (que Burton insistia em dizer que era uma abreviação de Ditatorial) tinha de estar estampada em todos os documentos importantes. As pessoas do departamento de arte eram avisadas para deixar as cortinas sempre fechadas; nenhum visitante era permitido próximo aos cenários, e até mesmo Kevin Costner foi barrado; todos os envolvidos foram obrigados a assinar um documento

garantindo que não falariam nada a respeito da produção. Com alguns membros do elenco sugerindo que essas medidas excessivas eram realizadas para garantir as vendas de um livro exclusivo de bastidores, e outros insistindo que era uma tentativa desesperada do estúdio para manter as imagens longe de piratas, o esquema de segurança no estilo da Gestapo quase funcionou.

Mais ou menos na metade das filmagens, alguns testes de Danny DeVito fantasiado chegaram a tabloides americanos, fazendo que executivos da Warner contratassem uma firma de detetives particulares para encontrar o culpado; uma tentativa que não deu certo.

“Era algo *muito* importante para eles”, lembra Bo Welch, falando sobre o pânico que tomou conta dos maníacos por controle da Warner. “Todos os dias vínhamos para o trabalho esperando que pegassem alguém.”

“No início, as pessoas até ficaram empolgadas, mas logo em seguida aquilo se tornou um tormento”, admite Burton, sentado em seu escritório durante a edição de *Batman – o retorno* e parecendo um pouco cansado. “Sei como me sinto a respeito disso, e é o que soa tão estranho para mim ao passar por esse processo. Sou uma pessoa comum para esse tipo de coisa, se algo fica grande demais, tenho a tendência a resistir a isso. É como um basta. Sinto que o que aconteceu com o primeiro *Batman* é que a expectativa foi alta demais, e o filme não aguenta isso. Por isso achei melhor esquecer de tudo e fazer algo completamente novo (...)”

Sentado em um confortável sofá de couro em seu escritório no complexo de estúdios da Warner, Tim Burton sente-se seguro cercado por seus brinquedos preciosos. Há robôs, dinossauros, artísticos esqueletos mexicanos e outros artefatos do mesmo tipo em quantidade suficiente para preencher a próxima exposição de *pop art* da Royal Academy. Perto da autobiografia de Vincent Price e outros livros em uma prateleira, há coisas de *Os fantasmas se divertem* e uma pequena caixa de metal cheia de fotos de lutadores mascarados de luta livre. Tem também um filhote de morcego morto e embalsamado em um jarro de vidro, “um presente”, ele se apressa em dizer, não é algo que tenha comprado.

Burton sai do escritório para ir assistir à primeira versão ainda crua de *Batman – o retorno*, editada apenas 48 horas depois de o diretor terminar a produção e se despedir da equipe técnica e do elenco. Durante a exibição, Burton fica em silêncio, resmungando ocasionalmente, mas sem comentar nada a respeito da produção de US\$ 80 milhões que passa diante de seus olhos. Quando as luzes se acendem, os poucos que ali estão se espreguiçam e olham para o diretor, esperando algum tipo de comentário. Sorrindo para as pessoas, Burton passa as mãos por seus cabelos de Medusa e dá seu veredicto a respeito de seu novo filho.

“São seis meses de agonia”, ele fala, rindo, “comprimidos em duas horas...”

MAIS E MAIS MORCEGOS

por Richards Corlis

Batman – o retorno é um uma versão melhor e mais bem-humorada do que o original, e uma lição de como o entretenimento pop pode se elevar para o mundo da poesia.

A assustada e amalucada Selina Kyle está voltando para casa após mais um dia difícil como secretária do poderoso Max Shreck, da companhia de luz e energia, quando tromba com o camarada da capa preta. “Uau! O Batman!”, ela exclama. “Ou será que é só Batman?”

O *Batman* de 1989, a primeira versão do diretor Tim Burton para o personagem de Bob Kane, rendeu mais de US\$ 1 bilhão. Ainda assim, mesmo com o enorme lucro e com crianças de países em desenvolvimento usando camisetas com um logo que deveria parecer um morcego em um círculo, mas que mais parecia com uma boca com dentes podres, o filme foi pálido, bastante discutido, e se perdeu em meio à escuridão.

Ele era “só Batman”. Agora, Burton fez *Batman – o retorno* e parece que a Warner, que produziu o filme, conseguiu algo que vale os US\$ 55 milhões gastos. É uma história de Natal grandiosa e bem-humorada sobre... bom, sobre namoro, na verdade. Mas, espere um pouco. Agora vem a parte boa. “Este é O Batman”. Esqueça as histórias anteriores.

Como um super-herói para a indústria do cinema, *Batman – o retorno* chega na hora certa. Os filmes estão com problemas A magia sumiu; o perigo está desaparecido. Gêneros que deram vida às bilheterias há uma década, os épicos de ficção científica, os filmes de terror e as comédias adultas parecem minados. Os diretores grandes, como Steven Spielberg ou Martin Scorsese, fazem refilmagens de seus próprios filmes ou de obras de outras pessoas. Igual a todo mundo. *Máquina mortífera 3*, *Jogos patrióticos* e *Mudança de hábito* podem levar milhões a um cinema fresquinho em um dia quente, mas o público está recebendo aquela coisa bacana que um bom filme deveria ter? Os filmes de hoje são como os

quatro anos do governo Bush,¹ incertos, cansativos e míopes. Falta-lhes visão.

O primeiro *Batman* parecia um sintoma da mesma doença. *Batman – o retorno* é o antídoto. Para começar, ele está vivo, não é apenas o espasmo de um morto. O roteiro de Daniel Waters encanta com um mundo elaborado e personagens complexos. “Os personagens são todos problemáticos emocionalmente”, conta Burton. “Acho isso muito mais interessante.” O novo filme supera o combate agudo entre Batman e Coringa com um vilão mais bem-humorado, brando e desafiador: o Pinguim. Ele é um brigão malvado com um rancor justo: seus pais ricos o jogaram no esgoto quando viram suas mãos que mais pareciam asas. Agora ele quer ser amado e, mais do que isso, eleito prefeito de Gotham City. Na sóbria atuação de DeVito, Pinguim é uma criatura com uma retórica, uma proporção e uma profundidade cômica dignas de Dickens.

Mas o filme tão vivo e dinâmico tem seu peso emocional em um conflito completamente diferente: o embate de opostos entre duas pessoas confiáveis. O órfão e rico Bruce Wayne é o “bonzinho pretensioso com uma herança”, que é como Max Shreck o chama, e também é o Batman, o “carregador de piano e fazedor do bem” que não pode revelar sua identidade. Selina Kyle, a solteira com uma vida terrível é também a vingativa gatinha com um chicote: “Sou a Mulher-Gato! Ouça o meu rugido!”. Bruce e Selina são atraídos um pelo outro pelos gracejos inteligentes e a pista de possíveis ferimentos guardados. Eles são atraídos pelo medo do que podem descobrir. Max, o industrial ganancioso, tem um jeito claro e bondoso de fazer que os moradores de Gotham achem que ele é o Papai-Noel, mas Selina o chama de “Antinoel”. A toca do Pinguim, o Mundo Ártico, é um lugar espalhafatoso e colorido, com paredes de gelo branco, uma bile tóxica verde amarelada, com um grande pato amarelo que serve de barco para o Pinguim.

Burton sabe que os espectadores, da mesma forma que o Pinguim, precisam de brinquedos grandiosos. Então, ele e a designer de produção Bo Welsh providenciaram brinquedos para as crianças. O novo batmóvel pode ficar ultrafino (rápido!) e passar pelos espaços mais apertados. A sombrinha do Pinguim se transforma em um guarda-chuva-cóptero, fazendo-o voar para longe dos problemas que adora causar. No fim, ele manda seu esquadrão de pinguins destruir a cidade: aves de smoking

usando escudos, pequenos capacetes e mísseis com listras iguais às de um doce (afinal, é Natal) nas costas. Alguns são pinguins de verdade, outros são robôs, outros, anões fantasiados, e outros, gerados por computador.

E há muitos brinquedos legais para os adultos também. Da grandiosa lareira de Bruce Wayne ao letreiro de neon no banheiro de Selina escrito HELLO THERE (olá), que ela transforma em HELL HERE (o inferno é aqui), o filme nos dá a chance de aproveitar um mundo de desenho animado feito de carne e concreto. Edifícios enormes em estilo *art déco*, um Rockefeller Center ao estilo Batman, esticam-se até o céu e colocam heróis e vilões em uma perspectiva irônica. “O filme é muito vertical”, afirma Welch. “Ele vai de um pinguim nos esgotos até um roedor voador. Então, por isso temos esses cenários agressivos, e não apenas segundos planos incidentais para a ação.” Os contrastes visuais, elementos grandes em pequenos detalhes, brilho nas sombras, neve na fuligem, dão ao filme um estilo distinto e espirituoso chamado *Dark Lite*.

Há muita inteligência na exuberante instrumentação de Danny Elfman com sua fantasia doce explodindo com violinos que miam. E atuações fortes, como a de Walken, um manipulador que supera a si mesmo, e Keaton, implodido com uma ira gerada pela nobreza não explicada e mal resolvida de Batman. Mas as grandes viradas do filme vêm mesmo de DeVito e Pfeiffer.

Na série dos anos 1960, Burgess Meredith fazia o Pinguim como se fosse um milionário doentio, mas não era o que DeVito queria. “Não me via fazendo um Nick Charles estranho, com um copo de martíni na mão e um smoking”, ele afirmou. “Simplesmente não funcionaria para mim.” Então, Burton mostrou a ele uma pintura que tinha feito “de um menino que tinha uma cabeça enorme, olhos grandes, uma protuberância no nariz e na boca e um corpo redondo com membros pequenos. E tinha uma legenda que dizia: ‘Meu nome é Jimmy, mas todos me chamam de o horrível menino pinguim’. E aquilo me deu um arrepio.” Como Pinguim, DeVito cospe bile preta (enxaguante bucal colorizado) e come peixe cru (temperado com limão). DeVito, autor de suas próprias comédias de humor negro, como *Jogue a mamãe do trem* e *A guerra dos Roses*, diz que a única coisa que teria feito diferente se tivesse dirigido *Batman – o retorno* era “ter feito amor com a atriz principal”.

No filme, Pinguim e a Mulher-Gato odeiam-se de uma maneira engraçada. Pfeiffer sempre tem gatos subindo por seu corpo perfeito, e, em uma cena, está com um pássaro na boca. “Por sorte”, ela diz, “tenho uma boca bem grande”. Pfeiffer também nutre uma paixão antiga por sua personagem. “A Mulher-Gato era uma heroína da minha infância. Ela é boa, má, perigosa, vulnerável e sexual”. Ela tem permissão para ser todas essas coisas, e ainda assim podemos gostar dela.

Mas em *Batman – o retorno* ela é muito mais graças a Waters, que teve a ajuda de Sam Hamm na história e de Wesley Strick nos diálogos. “Não queríamos fazer dela uma mulher macho, nem uma sex symbol ultrafatal deitada no sofá da *Penthouse*. Queríamos uma Mulher-Gato bem amarrada na psicologia feminina. A raiva de uma mulher é algo interessante; fizemos dela uma mulher mítica com a qual você consegue simpatizar. A Mulher-Gato não é uma vilã nem a Mulher-Maravilha lutando pelo bem do mundo. Isso não significa nada para uma secretária solitária e maltratada, dando duro nas profundezas de Gotham. Mas ela tem seus próprios interesses, não é o brinquedo de ninguém. Ela é um ‘coringa’, uma variável independente do filme”, conta Waters.

Ele vê a história de Bruce e Selina, Batman e a Mulher-Gato, como a parábola de como homens e mulheres são estranhos uns aos outros. “À luz do dia eles têm um romance doce e tentador. Mas, à noite, seus *ids* estão à solta e arrebatam um com o outro. Os *ids* são ativos de uniforme. Nenhum beijo aqui, apenas uma boa lambida.” É o reverso de uma fantasia como *Uma linda mulher*. A Linda Mulher vai às lojas e faz compras; a Mulher-Gato vai às lojas e arranca a cabeça dos manequins com um chicote. Julia Roberts diz a Richard Gere que quer um conto de fadas. A Gata diz ao Morcego: “Adoraria morar para sempre com você em seu castelo, igual a um conto de fadas. Mas eu não consigo viver comigo mesma. Então não finja que isso é um final feliz”.

Batman – o retorno pode marcar um bom começo para Hollywood, não porque é capaz de ser um sucesso de bilheteria, mas porque dispensa o realismo e aspira à animação, à liberdade de ideias e ao encontro das imagens no melhor estilo dos desenhos animados. A maioria dos diretores acha que os filmes devem ser ancorados numa forma mais firme de realidade, aquela que Hollywood apresentou desde o início da sonorização há 65 anos. Burton, que já foi animador na Disney, entende que para ir

mais fundo é necessário voar mais alto, só assim é possível se libertar de uma mera trama e se transformar em poesia. Ele fez isso aqui. Este *Batman* sobe às alturas.

PROBLEMAS EM GOTHAM

da seção “Front Desk”, revista *Empire*, setembro de 1992

Apesar de igualar a incrível bilheteria de estreia nos Estados Unidos, com uma performance inicial igualmente impressionante no Reino Unido, trucidando o recorde de *O exterminador do futuro 2* de um ano atrás, com 2,6 milhões de libras no primeiro fim de semana e incríveis 2,8 milhões no dia da estreia, a dúvida de a batcontinuação se manter forte é o que preocupava os executivos de Hollywood, graças à chocante queda de 45% de arrecadação nos EUA, baixando a estimativa final para um desapontador valor de US\$ 170 milhões. O interessante é que a visão sombria de Burton parece que terá a infame marca de conseguir 40% de sua arrecadação final no primeiro final de semana de exibição.

Igualmente problemático para a comunidade de Burbank é a primeira demonstração de protesto de pais contra o filme da Warner. Preocupados que os acessos de violência do filme e as referências sexuais não sejam apropriados para sua prole, os cidadãos descontentes estão direcionando sua desaprovação para a campanha de marketing que aponta o filme, com classificação 13 anos, como uma diversão para a família numa noite de cinema.

O império McDonald's, cujo McLanche Feliz traz brindes de *Batman – o retorno*, é o primeiro na linha de tiro da ira dos pais, com os inocentes pais, mães e filhos pidões sendo enganados e levados a um covil de violência e aventuras sexuais pelo Morcego, a Gata e o Pinguim.

O McDonald's começou a diminuir a promoção, alegando que não queria encorajar as pessoas a verem o filme, e silenciosamente está acabando com ela. No Reino Unido, onde o filme ganhou a classificação 12 anos, a campanha de marketing parece adotar um tom diferente.

“Quem disse que *Batman* está sendo vendido como um filme de criança?”, pergunta Paul Lewis, o chefe de marketing da Warner no Reino Unido. “Graças à classificação do filme, crianças com menos de 12 anos não devem assisti-lo. Não houve nenhuma reação negativa até onde sei.”

E abafando ainda mais a batexcitação geral está o embaraçoso processo de US\$ 30 milhões movido pelos produtores executivos de *Batman*, Ben Melnick e Michael Uslan, contra os produtores originais, Peter Guber e John Peters, alegando que foram coagidos a fazer um acordo de lucros menores em vez de outro bem maior negociado por outras pessoas, entre elas Jack Nicholson. E jogando uma luz sobre os estranhos métodos que os estúdios utilizam para determinar se um filme é ou não lucrativo, a Warner alega que *Batman* ainda está US\$ 20 milhões no negativo, mesmo sendo o quinto filme de maior arrecadação de todos os tempos, e por isso não tem nada nos cofres para oferecer à dupla descontente. Em vez disso, a Warner fez uma oferta de US\$ 1 milhão para cada um como acordo para encerrar o processo, um mimo descrito pelos advogados da dupla como “Dois sacos de pipoca e duas Cocas”.

TIM BURTON

por Ken Hanke

Parece que Tim Burton vai virar o saco de pancadas da Warner, e de Hollywood, por extensão, não só pelo relativo fracasso de *Batman – o retorno*, mas também graças às reações extremas contra o filme por parte de alguns pais que aparentemente não sabem ler, já que a classificação do filme é 13 anos e há avisos de que a supervisão dos pais durante a exibição é altamente recomendada. Sendo assim, está mais do que na hora de examinar a carreira do diretor até agora.

Apesar de certa leveza temática na maioria de seus trabalhos (pelo menos à primeira vista), Burton é possivelmente o cineasta americano com mais talento visual da nossa época, tendo como rivais apenas Woody Allen, Gus Van Sant e os Irmãos Coen, além de Barry Sonnenfeld, que corre por fora. (É claro que vão perguntar por Martin Scorsese e Barry Levinson, mas insisto que o mero truque de manter a câmera em um fluxo contínuo de movimentos, geralmente arbitrários, não passa de maquiagem.) Indo direto ao ponto, há um certo significado temático e uma grande consistência no trabalho de Burton se examinarmos mais a fundo suas tramas consideradas leves e até mesmo absurdas.

Graças à demora da Disney em lançar o curta *Frankenweenie*, é possível analisar a carreira de Burton até um passo antes de *As grandes aventuras de Pee-Wee* através de algo mais do que um simples ensaio. *Frankenweenie* responde a várias perguntas a respeito de Burton, e ajuda a desfazer pelo menos uma concepção popular errônea, mostrando claramente por que ele não funcionou no confinamento da fábrica Disney, descrevendo muito melhor a saída de Burton do estúdio do que sua declaração de que “não conseguia desenhar raposas fofinhas”.

O curta é, para começo de conversa, um tipo de homenagem aos filmes de terror de James Whale. Filmado belamente em preto e branco, em geral sobre fundos estilizados, ele captura perfeitamente as qualidades dramáticas do Frankenstein original de Whale até nos céus pintados. Enquanto Burton deixou claro que não gosta e não confia no conceito de “estar em contato com a criança interior”, isso nada mais é do que um fantástico trabalho autobiográfico.

Quase todos os cineastas modernos (esta é uma geração de cineastas) começa (e alguns nunca param) imitando filmes que admiraram na infância, mas Burton de fato leva isso a um nível mais elevado em *Frankenweenie*. Ele repensa o modelo do filme com o objetivo de reproduzir as primeiras experiências de uma criança solta com uma câmera, e, mais importante do que isso, a essência de transformar as coisas ao seu redor no mundo glamoroso e misterioso do filme original. Como resultado, um cemitério de animais vira um impressionante cenário gótico, um sótão e uma pilha de velharias inúteis se transformam na torre de Henry Frankenstein, e um minigolfe abandonado se transforma no clímax final do moinho. Todos esses elementos são encantadores, mas, é mais do que isso, como qualquer um que na infância recriou o filme da noite anterior no quintal de casa poderá dizer. Estamos aqui dentro de nossa infância de um jeito que os cineastas menos ingênuos, da Disney a Spielberg, nunca compreenderam. Em vez de colocar um herói mirim em uma aventura impossível (apesar de a reanimação de um cão morto ser algo fantástico), Burton transforma o dia a dia em uma aventura, do mesmo jeito que uma criança faz no fundo de sua mente. O resultado é o produto da imaginação infantil que ganha vida, e com certeza será de grande interesse e apelo para o adulto que se esqueceu, mais do que para a criança que acha isso um lugar-comum.

Não é difícil entender por que o pessoal da Disney ficou com um pé atrás com este filme único e arrebatador. A trama simples de um garoto cineasta que traz seu cão de volta à vida é muito esperta, e falta um final adequado para as mentes que criaram um filme como *Meu melhor companheiro*. O simples fato de os vizinhos (ou aldeões, se você preferir), reconhecerem seu erro quando o cachorro salva o garoto do moinho em chamas e o ajudam a trazer o animal de volta à vida pela segunda vez (com os cabos e as baterias de seus carros) é estranho para o padrão Disney. É como se o filme tivesse sido feito por crianças, em vez de para crianças. A teoria de que filmes como *Meu melhor companheiro* ensinam as crianças a encarar a realidade de que a morte existe, ou da mentalidade sádica adulta do tipo “eu sei o que é melhor para você”, é claramente a visão de um adulto. Nenhuma criança faria um filme desses. Por outro lado, uma criança faria *Frankenweenie* se tivesse os recursos técnicos para isso. E, de fato, as crianças fazem esse filme todos os dias da semana, só que em sua mente. O interessante é que Burton reconhece isso, já que o filme feito pelo menino dentro do filme propriamente dito,

Monsters From Long Ago (Monstros de um passado distante), é uma recriação perfeita das películas ambiciosas e charmosamente toscas que as crianças fazem, e também um comentário silencioso a respeito da solidão que a criança criativa sofre, pois a obra não apresenta nenhum outro ator além de seu cão.

Outra coisa que destoa do padrão Disney é o retrato dos pais bem-intencionados. Eles não só não possuem todas as respostas (os pais de qualquer filme de terror adolescente têm a mesma inteligência) como também são muito distraídos e nem um pouco envolvidos. Não é que sejam maus. Apenas não se interessam pelas coisas até que se torne impossível não notar a situação. E dessa perspectiva o filme foge muito da política do estúdio, chegando ao ponto de ser quase subversivo.

Como pedra fundamental do trabalho de Burton, *Frankenweenie* é importante no estilo e na temática, estabelecendo o diretor como o sucessor lógico de James Whale de um jeito que seu filme seguinte também fez, mas não tão abertamente. O típico herói de Burton (o único herói de Burton) está fora da sociedade de alguma forma. Ele é mental e muitas vezes psicologicamente diferente daqueles que normalmente fazem o mundo “normal”. E é exatamente o caso de todos os heróis de James Whale (e dos vilões também), e apesar da atração de Whale por aqueles que eram diferentes, quase que certamente era uma extensão de sua homossexualidade; a distância entre ele e Burton quase não existe. A maior diferença entre eles (fora o fato de Burton ainda não ser um grande *showman* como Whale era) é que Whale poderia ser chamado de Estúdio Gótico, enquanto Burton, apesar dos orçamentos normalmente astronômicos, seria chamado mais certamente de Quintal Gótico.

Como cineasta, Burton é mais do que um estranho para seus colegas do meio. A realidade é que não há ninguém como ele (como não havia ninguém como Whale) trabalhando com cinema hoje, e, de fato, sua mistura única de coisas infantis e adultas, combinada com a empatia que nutre por personagens alienados que povoam o mundo de seus filmes, o leva a estar muito mais alinhado com o lado mais sério do mundo da música pop. Por isso não é surpresa que todos os seus longas tenham sido feitos em colaboração com Danny Elfman, o fundador e líder da banda Oingo Boingo que, sob a batuta de Burton, está a caminho de também se tornar um cineasta.

A conexão com Elfman é muito mas profunda do que a que existe normalmente entre um cineasta e o compositor da trilha sonora do filme. Em entrevistas, Elfman sempre fala da relação de trabalho deles como uma colaboração, indicando claramente que Burton não passa simplesmente uma resposta impressa com a versão final do filme e pede para que aquilo seja musicado. O lançamento de *Frankenweenie* com sua chorosa trilha sonora assinada por Michael Convertino e David Newman deixa isso evidente, já que o resultado está só um passo atrás das trilhas feitas por Elfman depois. Mas é um passo bem importante. A similaridade das trilhas sonoras de ambos os compositores está apenas no tipo de música. As melodias de Elfman são bem mais criativas e alinhadas com o senso que Burton tem de combinar charme, ironia e o absurdo, além de musicalmente melhores também.

O próprio Elfman minimiza a conexão entre suas trilhas sonoras e o seu trabalho no Oingo Boingo, mas isso é em parte uma decepção com ele mesmo. Orquestrar diferenças não é o mesmo que fazer composições diferentes, e apesar de as composições de Elfman serem mais ricas e variadas do que seu rock, o coração do Oingo Boingo está sempre ali por perto. Não que seja algo ruim, já que é isso que faz que o trabalho de Elfman não ultrapasse a linha e entre no mundo de John Williams, que faz coisas grandiosas em um estilo mais clássico. A mistura de diversas influências como a música pop e o jazz dos anos 1930, a energia do rock e um gosto por adornar a trilha de um filme produzem um efeito tão único quanto o senso visual de Burton.

Para Burton, a conexão com o Oingo Boingo também pode ser mais extensa do que ele ou Elfman admitem, especialmente se examinarmos com cuidado seu primeiro longa, *As grandes aventuras de Pee-Wee*. Uma certa familiaridade com as artes que adornam os álbuns do Oingo Boingo imediatamente atestam a grande influência no design do filme, enquanto um design ainda mais óbvio e semelhante pode ser encontrado no filme futurista de Richard, irmão de Danny, *Forbidden Zone*, de 1981, que teve a trilha composta por Danny (dessa vez, incluindo músicas do Oingo Boingo), que ainda fez o papel de Satã (ou o Satã repensado como Cab Calloway para um desenho de Max Fleischer). O *cult* clássico de baixo orçamento de Richard Elfman, uma homenagem ao mundo do desenhista Max Fleischer, é muito similar ao trabalho de Burton, apesar de ter muito mais apelo sexual do que Burton se permitiu até agora em seus filmes. As coisas que faziam Burton estar tão completamente fora do padrão Disney, o fariam se sentir em casa com Max e Dave Fleischer no começo dos anos 1930, e suas qualidades de desenho animado, iguais às de Richard, estariam muito mais para Betty Boop do que para Mickey Mouse.

Seria injusto dizer que *As grandes aventuras de Pee-Wee* é uma versão higienizada de *Forbidden Zone*. E também seria incorreto, mas a conexão é inegável, não por ser algo mais limpo, mas porque foi feito mais para o público em geral. O curioso é que Pee-Wee é o mais subversivo dos dois filmes, simplesmente porque é feito

exatamente como apoio para o trabalho solo dos talentos singulares de Paul Reubens. E seus talentos são tão centrais no filme, que a posição criativa exata de Burton no projeto não pode ser descrita tão facilmente quanto em seus outros trabalhos. Aliás, é bem provável que Reubens tenha sido importante na contratação de Danny Elfman e na influência do Oingo Boingo, fazendo que o músico e o compositor se aproximassem. Qualquer que tenha sido o caso, o resultado é um filme memorável, e o fracasso comercial e artístico da continuação, *Meu filme circense*, mostra que Burton foi um fator-chave para o sucesso do primeiro filme.

O conceito básico do personagem é bizarro ao extremo. Apresentado como uma mistura de criança gigante e apresentador louco, Pee-Wee é um modelo terrível e cheio de contradições. É impossível para qualquer pai racional objetar a respeito da sua decência básica e as lições óbvias de autoaceitação, de aproveitar a vida e de se apoiar em uma natureza generosa e no bom coração.

Mas sua aparência e seu comportamento não são o problema. Apesar de uma pose básica assexuada (até onde é possível ser assexuada a ideia de um homem adulto preso em um período de latência), o personagem insiste em usar indelicadas calças costuradas que não combinam com sua imagem “segura”. Pior que isso, ele usa batom e maquiagem, o que faz que pareça uma drag queen iniciante, além de sua relação com os garotos da vizinhança ter claramente alguns tons de pederastia. “Tem muitas coisas que você não sabe a meu respeito”, ele diz para sua namorada, e acrescenta: “coisas que você não entenderia, que não conseguiria entender, coisas que não deveria entender”. Bem antes de os problemas legais com Reubens darem a essa frase uma nova relevância, as palavras já carregavam uma curiosa sensação de dizerem mais do que aparecia na superfície. Este é o apelo provocador de Pee-Wee Herman. As pessoas podem não ter motivos para se opor a ele, mas fica sempre óbvio que Pee-Wee não é “normal” nem “seguro”. (Os pais que faziam objeções à voz irritante do personagem, seu riso e maneirismos, que podem muito bem ter sido cortinas de fumaça, talvez eles estivessem alarmados com outra coisa que ou não viam, ou não queriam ver). Ali estava um perfeito herói de Burton.

Dado seu estado limítrofe de homem andrógino e estranho fantasiado de menino, Pee-Wee deu a Burton um personagem que conseguiu atingir com sucesso a mistura entre infância e vida adulta, permitindo ao diretor superar os heróis infantis de seus dois curtas. Mais do que isso, a posição do personagem como alguém fora da existência humana normal o levou completamente para a linha da empatia inata do diretor pelo “diferente”. Mas seria um erro levar o filme muito a sério. Ele é claramente um projeto divertido e uma óbvia e admirável tentativa (muito bem-sucedida) de o cineasta deslumbrar o público e também Hollywood com sua técnica. A natureza subversiva do personagem, as visões afiadas (e bem antiDisney) do mundo adulto, normalmente com reações imbecíloides de como lidar com crianças e coisas do tipo são a cobertura de um bolo que existe primeiramente para fazer que os espectadores digam “Uau!”.

A declaração que Burton deu sobre sua atração pelo projeto, que havia se identificado imediatamente com o comportamento obsessivo do personagem em relação à bicicleta roubada quando ninguém mais ligava, é o que dá ao filme a importância que ele tem. Mas o que fica para o público é a insana sensibilidade artística pop de seu design, as cores exageradas da fotografia (que não têm nada a ver com o trabalho de Victor J. Kemper, e devem ser atribuídas a Burton) e a criatividade sem fronteiras do diretor, que apresenta cenas muito originais e algumas homenagens a cineastas do passado no meio de seu trabalho. A incrível cena que se segue ao roubo da bicicleta é, em três minutos, uma melhor evocação de Hitchcock (alegremente descrito como “aquele cara gordo da TV” em *Frankenweenie*) do que o filme inteiro de Mel Brooks, *Alta Ansiedade*. A pré-estreia temática em um drive-in do filme da Warner sobre Pee-Wee é algo digno de Fellini (Nos dois casos, a trilha de Elfman se destaca, oferecendo substituições para Bernard Herrmann e Nino Rota, respectivamente.) Ao mesmo tempo, temos o bônus puramente burtoniano de Pee-Wee correndo loucamente pelos estúdios da Warner e destruindo a produção de um filme do Godzilla (com diretor e atores japoneses), que não é nada mais do que *Monsters from Long Ago* em *Frankenweenie*. E, na mesma linha, a cena em que Pee-Wee prefere pular do trem em movimento em vez de se sujeitar a continuar ouvindo o desafinado canto de um vagabundo, se parece com uma sátira das mais forçadas opiniões sensíveis de Frank Capra. É difícil imaginar um filme de estreia mais confiante.

O sucesso de *As grandes aventuras de Pee-Wee* fez que Burton tivesse mais controle e envolvimento direto em *Os fantasmas se divertem*, que pode ser visto como um sucesso ainda maior que o filme anterior, no mínimo por não se apoiar no gosto de uma só pessoa, ou na tolerância dela, o já preconcebido Pee-Wee Herman. Infelizmente, a inegável vantagem é perturbada de leve pela óbvia inabilidade de Burton em se importar com os dolorosamente normais e chatos personagens de Alec Baldwin e Geena Davis. Quando o filme é bom, e ele é muito bom, é sempre quando Michael Keaton, Sylvia Sidney, Winona Ryder e, em menor escala, Glen Shaddix, Catherine O’Hara e Jeffrey Jones estão na tela. Ele responde bem aos abusos e excessos de Keaton, esperteza de Sidney, morbidez de Ryder, luxo esnobe de Shaddix, às pretensosas encheções de sacos de O’Hara e à busca no caminho errado por uma vida “normal” de Jones. Tem algo de Burton em todos esses personagens, mas não há

nenhum traço seu no casal romântico principal, e quando eles tomam as rédeas, o filme se torna um tanto parado e morto.

O casal principal é muitas vezes tratado como os bobos da corte, apesar de, na maioria das vezes, isto ser feito como uma sátira que acerta o alvo. O fato de esses personagens quase propositalmente monótonos morrerem enquanto andam em seu Volvo superseguro e usando cinto de segurança com certeza não foi por acaso. O problema é que eles não parecem crescer depois das experiências que têm, e os deixamos praticamente do mesmo jeito que os encontramos, um casal de cadáveres usando flanela e chita.

Apesar de ser uma experiência mista, *Os fantasmas se divertem* é mais pessoal que seu predecessor. E tendo a ajuda de várias pessoas que haviam trabalhado antes com Burton, o filme pode ser considerado um sucesso, principalmente por mostrar algo próximo do Burton maduro de seus últimos dois filmes.

O filme é notável por estabelecer algumas marcas registradas burtonianas tanto no nível de estilo quanto em temática. A abertura, por exemplo, se tornou um selo de Burton, uma câmera viajando pelo alto, mostrando uma maquete que serve para jogar o espectador diretamente no filme. Sua abordagem aqui pode ser chamada de reacionário-radical, utilizando maquetes da mesma maneira que algumas pessoas usaram antigamente, como *The Bat Whispers* (1931), de Roland West, e *Svengali* (1931), de Archie Mayo. Talvez seja apenas um pequeno passo além do cemitério de animais e do minigolfe do filme anterior, mas não deixa de ser uma boa e surpreendente novidade no cinema moderno, no qual essa abordagem visual de impressionar estava quase esquecida e limitada a filmes de ficção científica e épicos de aventura, nos quais é utilizada por necessidade, e não por estética. É interessante ver a cuidadosa evolução de Burton nos efeitos especiais. Aparentemente sem ter certeza se o público atual aceitará bem o que os antigos cineastas sabiam com certeza (dê uma olhada no ótimo uso de maquetes em *Ama-me esta noite* [1932], de Rouben Mamoulian, e em *Ondas sonoras* [1932], de Frank Tuttle), ele encena o efeito como uma piada cujo resultado é que desde o começo estaríamos mesmo olhando para uma maquete. Câmeras muito leves, filmagens aéreas, filme de alta velocidade e grande flexibilidade substituíram as maquetes nas cenas de câmera passeando pelo cenário, apesar de as novas abordagens não conseguirem reproduzir totalmente o método anterior, que só era detectado como este por ser impossível fazer uma cena dessas de um jeito diferente.

Além dessa marca registrada óbvia, há uma temática mais subterrânea que aparecerá cada vez mais nos trabalhos de Burton, e que seus trabalhos anteriores já tinham sugerido. É significativo considerar o fato de não haver um sermão ligado à reanimação que o jovem Victor faz de seu cão, nenhum traço de “coisas que o homem não deve se intrometer”, nenhuma moral sobre “mexer com o trabalho de Deus”. Em *Os fantasmas se divertem*, Burton nos oferece um pós-vida que não tem nada de religioso. “Estamos na metade do caminho para o paraíso? Ou para o inferno?”, pergunta Geena Davis, e a resposta que recebe de Baldwin é que a cópia do *Manual dos recém-falecidos* não menciona paraíso ou inferno. O pós-vida do filme é uma casa de diversões burocrática comandada por suicidas. É uma ideia bem interessante, mas o ponto principal de tudo é a clara sensibilidade humanista secular. A inclusão desse quadro em uma moldura de quadinhos e fantasia permite que seja exagerado, mas ainda assim é algo muito atual e espiritualmente diferente das coisas desta era conservadora. Não foi surpresa que, quando Burton fez seu primeiro filme totalmente pessoal, *Edward Mãos de Tesoura*, o subtexto humanístico tenha emergido com muito mais força, pois a bondade básica ou a alma do herói criada artificialmente não é posta em dúvida, e o vilão do filme é a fanática religiosa do bairro, apresentada como destrutiva, louca e nada brilhante.

Questões morais de outro tipo aparecem em *Batman*, mostrando o aparente desconforto do cineasta com os tons fascistas inerentes a qualquer super-herói. O Batman dele e de Keaton está bem longe do de Adam West. Dentro da mente do herói encontramos um indivíduo problemático que é tão sombrio quanto o vilão do filme. Burton o apresenta constantemente sob uma luz heroica questionável, indo mais longe ainda ao criar uma das imagens míticas mais fortes do personagem ao colocá-lo diretamente em frente ao poderoso luminoso de neon da Axis Chemicals.

Batman é um filme interessante, repleto de imagens poderosas, senso de humor e das imagens típicas de Burton. É também um filme com altos e baixos, como seu criador gosta de afirmar. A sequência com o nome do filme é maravilhosa, com a câmera de Burton andando em volta e então finalmente saindo e mostrando o símbolo esculpido do Batman (o modelo Burton de abertura, com a câmera viajando, transformado em uma abstração), e a trilha de Elfman é seu melhor trabalho com o diretor até agora. A cena de abertura é similar, mas também uma prova do aspecto mais problemático do filme, a diferença entre o design de Anton Furst e o estilo visual de Burton.

Deixando de lado as cores de *pop art* diurnas de *As grandes aventuras de Pee-Wee* (a única colaboração de Burton com o designer David L. Snyder), a assinatura do diretor para cores é claramente o azul (até mesmo em Pee-Wee há dicas disso nos agora típicos céus azuis de fundo e suas cenas bacanas de noites azuis). E Anton Furst era diferente, seus designs tinham o marrom e o cinza predominando, enquanto os cenários em geral são tão esfumados que poderiam ter saído de um filme de Ridley Scott. O ponto é que *Batman*, mesmo sendo muito bonito, parece uma foto que Burton tirou e não gostou. (E pode-se dizer que *A família Addams* de Barry Sonnenfeld, muito influenciada por Burton, parece mais um filme seu do que *Batman*.) Ocasionalmente, um Burton puro aparece na câmera dinâmica do escritório de Jack Palance, nas cenas da batcaverna e nas sequências da Axis Chemicals, uma linda viagem noturna por uma floresta estilizada, mas o filme parece no limite do esquizofrênico se o julgarmos como uma obra de Burton.

Igualmente perturbador é o fato de o filme não ser capaz de sugerir que Gotham City é maior que apenas o cenário da rua principal. Para uma produção tão grande, o filme parece sempre limitado, e o uso abundante de pinturas foscas para aumentar a sensação de tamanho não ajuda muito. É irônico, mas não inadequado, que duas das cenas mais interessantes visualmente, a do escritório e a da floresta, sejam refilmagens de *The Bat Whispers*. É quase como se a habilidade de Burton em se comunicar com Furst e com o cinegrafista Roger Pratt funcionasse melhor quando conseguia direcionar a atenção deles para algo “fora” de seu próprio estilo, mesmo se aquilo já tivesse sido absorvido e filtrado por sua visão pessoal.

Além disso, Burton estava claramente desconfortável com a entrada em um projeto daquele tamanho e o tanto de pressão que o acompanhava. Sabendo disso, é impressionante que ele tenha deixado tantas impressões digitais no filme, e isso é algo positivo e vital em qualquer trabalho. Infelizmente, um de seus melhores resultados de filmagem foi subvertido pela enorme pressão da campanha publicitária. A construção de nossa primeira visão do Coringa é um belo reverso da lenta introdução de James Whale ao seu *Frankenstein* (talvez com um toque do rosto queimado de Peter Lorre em *The Man Behind the Mask*, de 1941). A imagem do Coringa era, entretanto, tentadora demais para o departamento de publicidade, então, todo aquele cuidado para não o vermos é tecnicamente impressionante, mas não adiantou.

Independente de qualquer reserva que se possa ter em relação ao filme, ele é um sucesso popular inegável de proporções enormes, algo que não é fácil de se atingir se levarmos em conta que a película é longa, lenta, premeditada e tão preocupada com a elegância quanto com a ação. E nem vai tão bem assim com o público. Tendo assistido ao filme no cinema algumas vezes, invariavelmente acabei vendo o público ficar impaciente (chegando ao ponto de pessoas darem uma volta até o fundo do cinema) durante o encontro climático entre Batman e Coringa, cujo ritmo é bem descrito pelo nome da música que Elfman compôs para a cena: “Valsa para a Morte”.

O que parece amarrar o longa-metragem para o público é o Coringa de Jack Nicholson, e apesar disso ser inegavelmente um sinal de força, também é prejudicial. Por vezes demais temos a sensação de que o filme é apenas um pouco mais do que as tiradas de Nicholson. E, pior, sua ótima atuação ameaça engolir o resto do elenco (alguém pensa que Jack Palance não estava compensando este filme com seu vilão histérico e afetado de *Tango e Cash*?).

O melhor do roteiro é a exploração da dualidade entre Batman e Coringa, e a implicação de que o herói é tão louco quanto o vilão, e potencial e igualmente perigoso. O que quer que seja, o universo de Burton está bem longe do *Superman* de Donner.

Um dos aspectos mais interessantes não está no roteiro nem nas performances, e sim no senso de tempo e espaço de Burton. As coisas parecem acontecer no tempo presente, mas não exatamente. Na verdade, o filme parece existir em uma época própria, que parece englobar o período da infância de Burton até o presente. Curiosamente, a primeira apresentação de tempo distorcido surgiu mais claramente em *Veludo azul*, de David Lynch, onde foi usada como um ponto aberto sobre a criação do reaganismo (e alguns poderiam até mesmo mencionar uma “disneyzação”) da alucinação de uma década de 1950 idealizada. Logo antes de *Batman*, essa construção temporal apareceu novamente em *A maldição da serpente*, de Ken Russell, um filme com sabor edwardiano distinto, filtrado por uma clara sensibilidade dos anos 1960, com uma vilã que gosta de heavy metal e um CD player muito moderno. O filme de Russell também parece criticar o materialismo dos anos 1980, pois só a vilã é moderna. A abordagem de Burton difere disso porque parece ser mais patológica. O “qualquer tempo” de Burton é menos utilitário, mais pessoal e geralmente usado para criar um mundo separado. E esse conceito temporal indefinido não chegou ao seu auge até o filme seguinte de Burton, *Edward Mãos de Tesoura*, a obra mais pessoal do diretor até agora, e também a melhor.

Edward Mãos de Tesoura é um dos trabalhos mais originais, arrebatadores, românticos e charmosos que surgiram da indústria de cinema americana em décadas. Infelizmente, suas qualidades únicas tendem a ser esquecidas pelos críticos em detrimento de seu tema fantástico e a inteligente escolha comercial de Johnny Depp para o papel título (isso ofendeu tanto alguns críticos, que foi dito que era impossível determinar se Depp era ou não bom ator por causa das poucas falas que tinha, um julgamento que faz que o Frankenstein de Boris Karloff também não seja uma atuação).

O interessante é que o filme não foi lançado pela Warner Bros. (para a qual Burton criou três minas de ouro), mas pela Twentieth Century Fox, que pareceu mais receptiva à visão pessoal de Burton, permitindo até que o filme usasse uma versão própria do logotipo do estúdio (com neve caindo sobre ele e sem as tradicionais trombetas). E isso é mais surpreendente ainda se pensarmos que a Fox, em geral, contribuiu mais para a cultura popular do que para a arte do cinema ao longo dos anos. E, fora o uso em parte dos estúdios de filmagem e do usual trabalho com maquetes de Burton, o filme não é nem um pouco um projeto de estúdio. A obra foi filmada em um subúrbio de casas iguais (pouco modificado, já que a única alteração realizada foi a pintura das casas em cores bregas e sólidas) em Lutz, uma pequena cidade ao norte de Tampa, Flórida, com viagens até Lakeland, onde havia uma locação com a cara de um shopping center dos anos 1960. Burton e Welch criaram o tipo de subúrbio genérico que se aproxima da época em que Burton era adolescente.

Mais uma vez, o tempo aparente no qual a trama se passa está longe de ser exato, e se perde mais ainda quando uma velha senhora conta a história do filme para sua neta. O interior da casa da idosa é aconchegante à moda antiga, com grandes móveis e uma lareira enorme, mas, mesmo assim, é aparentemente uma casa no mesmo bairro onde a trama central se desenrola, ou talvez a visão de criança do lugar. No fim, descobrimos que aquela história sendo contada aconteceu sessenta anos depois dos eventos que vemos no filme, apesar de o ambiente ser do final dos anos 1960 e começo dos 1970, combinados com aparelhos modernos como CD players e videocassetes (da mesma maneira que no filme de Russell, estes aparelhos parecem existir apenas no mundo dos vilões). Ao redor de tudo está o incongruente (especialmente na geograficamente plana Flórida) Castelo do Inventor, no alto de uma montanha no fim da rua. Este é o quintal gótico da infância de *Frankenweenie* com uma vingança. No fim das contas, o castelo nada mais é do que uma versão literal da casa assustadora que parece existir em todas as vizinhanças, e sobre a qual as crianças imaginam as coisas mais fantásticas, misteriosas e assustadoras. O resultado é o “tempo qualquer” de maior sucesso de Burton.

Fora os elementos mais românticos e fantásticos deste trabalho ilusoriamente simples, *Edward* é uma joia da observação suburbana. Fazer piada com o subúrbio é fácil, apesar de Hollywood normalmente mirar em versões maiores do que a de Burton. Apesar de fantasiar um pouco, o que aparece em *Edward Mãos de Tesoura* está muito próximo da realidade visual e psicológica. Fora o castelo imaginário, não há nada no bairro de Burton que não se encontre por aí. Os personagens menores são caricaturais por necessidade, mas nenhum deles (a não ser a louca religiosa O-Lan Jones) é bobo.

Em geral, os personagens de Burton são críveis e populares. Há um sentimento de recordação autobiográfica no maravilhosamente distraído pai interpretado por Alan Arkin (um personagem que parece ter sido inspirado em parte na mãe de Burton, pelo que ele falou nas entrevistas). O papel de mãe de Diane Wiest é ainda melhor. A personagem parece ser absurdamente otimista e boa, sem nunca se irritar. Na visão de Burton, deve-se admirar qualquer um que seja a mulher da Avon da vizinhança, ano após ano, mesmo que ninguém compre nada dela, enquanto sua bondade inata (assim que conhece Edward já o leva para sua casa) é completada por um grau de percepção e um jeito meio sonso que evita que ela caia na figura chata de Geena Davis em *Os fantasmas se divertem*. O resto dos adultos no filme é basicamente modelos, mas modelos realistas com vestígios de vida real fora da trama principal. Pessoas estritamente urbanas podem não reconhecê-los, mas qualquer um que tenha morado em uma vizinhança igual à do filme certamente irá. A sensual solteira em calça de lycra, a mulher gorda, enxerida, mas boazinha, do fim da rua, os maridos dos tapinhas nas costas, a família chique (da qual só se ouve falar, mas nunca se vê), o veterano de guerra que nunca se cansa de reclamar sobre sua perna ferida, todos têm o selo da realidade estampado em si.

As crianças são um pouco cartunescas, especialmente em relação aos vilões. O personagem de Anthony Michael Hall é completamente antipático, por exemplo, e há algumas críticas (talvez corretas) de que ele acaba se tornando alguém que não existe. Mas a validade dessas reclamações só existe se insistirmos em aplicar objetividade a uma fantasia subjetiva. O popular personagem do valentão que namora a animadora de torcida pareceria totalmente medonho (talvez até mais) para um excluído como Burton, cuja introversão artística e comportamento desajeitado o teriam tornado um alvo natural para esse tipo de pessoa. Em termos subjetivos, Burton sabe o que fala. Pode ter sido mais para criticar a projeção fantasiosa da personagem de Ryder. A afirmação de Burton no filme de que a popular animadora de torcida poderia, se exposta a ele em vez do

namorado, ter um despertar espiritual nas mãos de um jovem sensível como Edward (e, consequentemente, Burton), é o maior suspeito de ser a verdade. Mas essa é a sua fantasia, e não se pode negar que ele apresenta um filme tocante, mesmo que não seja objetivamente convincente.

O personagem principal é o *alter-ego* de Burton, é claro (apesar de também poder ser seu irmão menor). Meio monstro de Frankenstein e meio Cesare de *O gabinete do doutor Caligari*, Edward é o eterno excluído. Criado pelo inventor interpretado por Vincent Price (o personagem interage apenas com Edward, ou talvez só esteja na cabeça dele), Edward é quase bom demais para estar vivo. Mas, por sorte, essa alma extraordinariamente criativa tem um lado negro. Há um sentido de ameaça (que até parece real, apesar de justificável) e violência na sua própria existência, um perigo que se esconde nas profundezas. Enquanto Burton botava para fora suas frustrações desenhando, Edward cria esculturas em arbustos, em uma clara indicação de que habilidade artística é tanto uma maldição (porque faz que o criador seja diferente) quanto uma bênção. Burton apenas externa essas diferenças. Dizer que Edward é potencialmente perigoso quando colocado na sociedade é um comentário a respeito dos perigos inerentes à arte e ao artista. A melhor arte e os melhores artistas não estão a salvo. Eles viram as coisas de cabeça para baixo, nos transformam, nos fazem ver o mundo do jeito moderno e distorcido deles. Talvez a Warner devesse ter estudado *Edward Mãos de Tesoura* antes de confiar *Batman – o retorno* ao diretor.

Tecnicamente, *Edward Mãos de Tesoura* é a criação mais pura e sem costuras de Burton. Quase tudo no filme é inspirado, dos designs à trilha sonora, passando pela fotografia do novo membro do grupo, Stefan Czapsky, que prova aqui (e novamente em *Batman – o retorno*) que é exatamente o que Burton precisava para reproduzir sua visão. Os enquadramentos dos trabalhos anteriores, ajudados pela geografia plana da Flórida, que por si só criava ângulos que acentuavam o céu como única opção interessante de filmagem, se tornam um fundo mágico contra os quais as cenas externas são filmadas. Os azuis burtonianos dos primeiros filmes são mais profundos, mais ricos e puros nas cenas criadas em estúdio. Há algo tão natural em relação às imagens do filme que parece uma criação improvisada de imagens ressonantes que cria uma verdadeira mística e deixa tudo ainda mais impressionante.

Por merecimento, *Batman – o retorno* deveria ter sido um sucesso, e artisticamente foi. As coisas absurdas que foram ditas sobre ele serão esquecidas com o tempo. O filme não será esquecido. Mesmo assim, Burton parece fadado a atuar com os piores aspectos do dilema de Edward. É como se, no filme anterior, tivéssemos tido o Edward das esculturas em arbustos e cortes de cabelo estilizados, enquanto em *Batman – o retorno*, já temos Burton como o Edward depois de começar a ser visto como perigoso. Em essência, ele nos alertou que isso poderia acontecer em seu último filme, mas ninguém deu ouvidos. O resultado é um filme perigoso, perturbador e brilhante.

O design confuso do primeiro filme se foi, e, em seu lugar, temos um cenário central estilizado e totalmente convincente, que consegue criar uma sensação de que somos parte de uma grande cidade, e não que temos um cenário enorme com uma única rua principal. Tudo é definido de forma inteligente e clara. Como em outros filmes de Burton, a cor é azul, e, como em *Edward*, o filme usa bastante neve, algo bom para refletir o esquema de iluminação azul do diretor, além de ser algo mágico para alguém do sul da Califórnia, que não está acostumado com nevascas. A câmera flui nas sequências de um modo que não acontecia no primeiro filme. A abertura burtonesca, detalhando o nascimento do Pinguim e como ele foi para o esgoto, tem aquela câmera flutuante que carrega o espectador para o filme levada a grandes extremos. Os personagens são bem mais complexos, tocantes e reais, e, com o tom sombrio e consistente do filme, são a fonte dos problemas de bilheteria e da relação com o público.

Batman – o retorno, sem dúvida alguma, não é um filme para crianças de quatro anos, e isso é ótimo, pois nenhum filme feito para crianças de quatro anos vai interessar muito outros públicos. Ter recebido a classificação 13 anos já deveria ter sido o suficiente para que os pais soubessem disso, mas não foi, e a onda de protestos diz mais sobre os pais do que sobre o filme. Que as crianças acharão o filme perturbador (especialmente sua primeira cena violenta) já era esperado, mas esta, em geral, é uma área difícil de ser julgada. Quando eu tinha quatro anos, vi *Viagem ao centro da Terra* sem medo, mas me escondia embaixo da cadeira ao ver um desenho do Pato Donald que mostrava o inferno (e lá se vai a segurança do Tio Walt no nível subjetivo). Além disso, Burton não fez seu filme para crianças de quatro anos. Essa culpa deve recair sobre o departamento de marketing da Warner Bros.

Uma das reclamações mais obscuras dos pais sobre o filme é aquela direcionada aos diálogos com insinuações. E, mais uma vez, Burton leva a culpa, o que é curioso, visto que, apesar de ter se envolvido no desenvolvimento do projeto, não escreveu o roteiro. Além disso, jura que devo acreditar que ninguém na Warner

leu o roteiro, viu algumas partes ou pelo menos deu uma olhada na primeira edição? Isso força um pouco a barra. Independente disso, as insinuações que existem no filme não deverão ser entendidas nem mesmo pelos pré-adolescentes mais letrados (e se entenderem, não parece muito provável que isso tenha um potencial ruim em uma criança tão inteligente). Mas, talvez, o aspecto mais curioso disso seja uma comparação da montagem básica do primeiro filme e deste.

No primeiro, Bruce Wayne e Vicky Vale se encontram, jantam na mansão dele e vão logo para a cama. Ninguém chiou com isso. Em *Batman – o retorno*, Bruce Wayne conhece a Mulher-Gato, os dois jantam na mansão dele e não vão para a cama. E o amor deles não chega a ser consumado. Mesmo assim, este filme tem sido atacado por seu conteúdo sexual. A razão, suspeito eu, é mais psicológica do que real. *Batman* nos mostra uma mulher bem tradicional (leia-se aceitável) em perigo. O que a continuação nos oferece é um ponto de vista muito mais feminista e menos palatável sobre a Mulher-Gato, que se transforma de vítima a vingada. Ela não é uma dama em perigo, e também rejeita os avanços do herói para se tornar a Sra. Wayne. É essa atitude, eu diria, que é inaceitável para as mentes reacionárias, não algo físico. Já evoluímos muito em aceitar uma heroína liberal, afinal, Vicky Vale é supostamente uma fotógrafa de sucesso, mas essa aceitação só vale se, no fim, a heroína tiver um papel subserviente ao herói. Perceba que no final de *Batman*, Vicky Vale está brincando de empregada enquanto espera o nosso herói, que parece preferir uma pose de ataque do que ir embora com ela. Já *Batman – o retorno* termina com o herói resgatando um gato perdido, depois andando pela noite com seu mordomo Alfred e falando da temporada de bonança para os homens... e mulheres, enquanto a Mulher-Gato é a figura mítica solitária com a qual o filme se encerra.

Controvérsias à parte, *Batman – o retorno* é quase um Burton puro, enquanto o anterior é apenas uns 70%, e o filme é forte por isso, e, no mínimo, por expor um ponto de vista bem marcado. E isso não é surpresa. O que é surpreendente é a narrativa deste novo *Batman* ser bem menos confusa, um problema que Burton sempre teve, a construção dramática é algo que ele não reconhece muito. Até hoje, nenhum de seus filmes foram escritos por ele, apesar de *Frankenweenie* e *Edward Mãos de Tesoura* serem baseados em histórias suas, mas todos têm o seu selo e são escritos segundo suas ideias e especificações. No caso do seu filme menos pessoal, *Batman*, isso fica evidente em alguns trechos e cenas, nem todas elas boas. O trabalho de Burton sempre mostrou uma tendência de se perder em digressões, combinando-se com uma atitude menos cavalheiresca do que se espera em relação à narrativa. O melhor exemplo disso está em *Batman*, no qual, sem uma construção ou pista, Alfred aparece todo contente na batcaverna trazendo Vicky Vale de surpresa (uma gafe narrativa que cria uma onda de comentários nos espectadores, e que serve de piada interna para o segundo filme). E temos todas as razões para crer que Burton é o responsável pelo ritmo lento do primeiro filme. No segundo, quando foi responsável pelo desenvolvimento, tivemos um filme quinze minutos mais longo mas que parece bem mais curto. A trama flui razoavelmente bem, e é construída para se ter o máximo de impacto dramático. *Batman – o retorno* sugere que talvez esteja na hora de Burton escrever seus próprios roteiros.

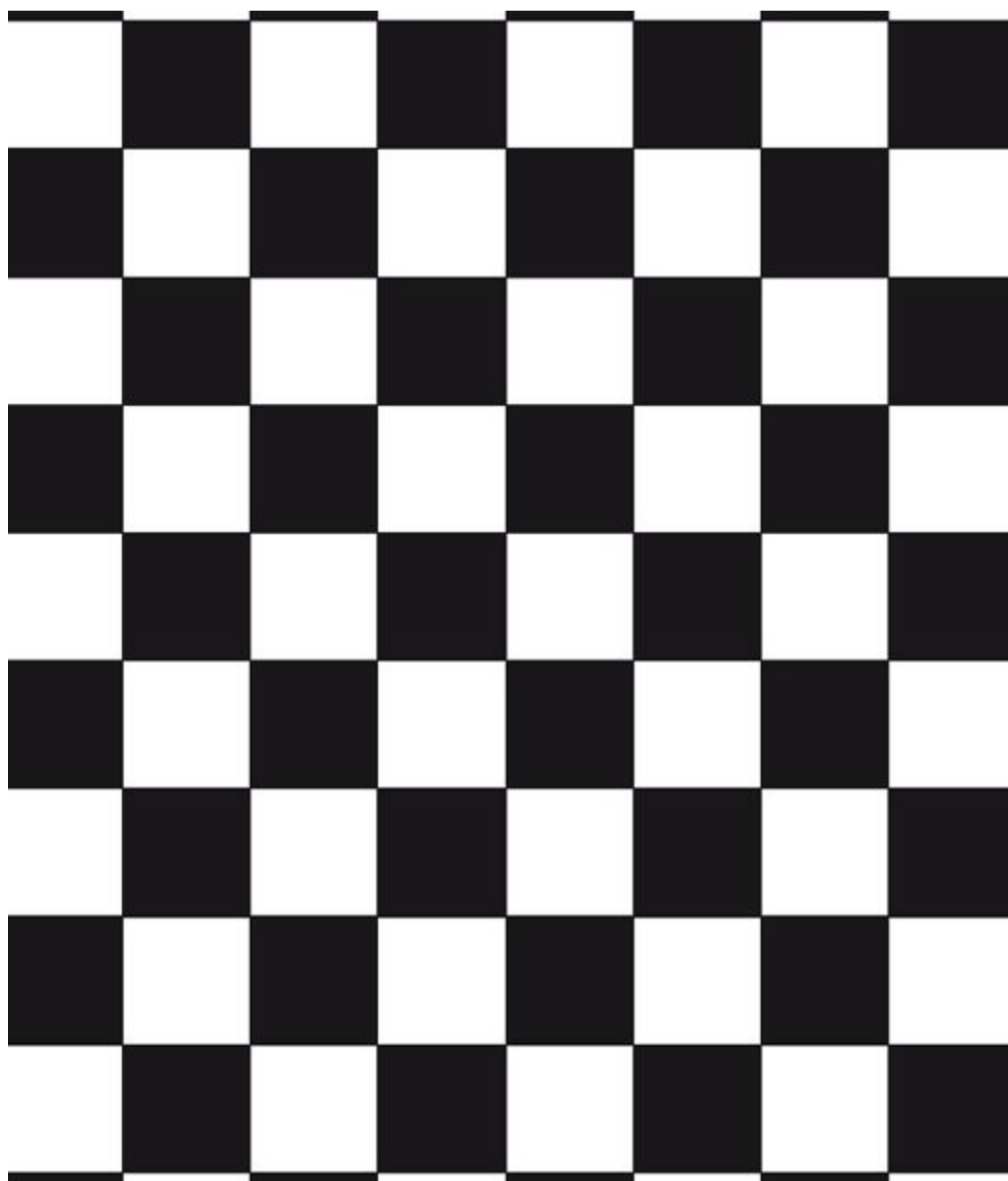
A qualidade mítica natural de *Edward Mãos de Tesoura* pode ser encontrada em *Batman – o retorno*. As imagens ocasionalmente surpreendentes de *Batman* estão bombardeando o espectador quase constantemente, e, na verdade, é mais seguro dizer que *Batman – o retorno* está mais próximo de *Edward Mãos de Tesoura* do que de seu predecessor. A trilha de Elfman combina alguns temas do primeiro *Batman* com o coro sem palavras de *Edward*, enquanto o cenário coberto de neve liga claramente os dois filmes. O mais interessante, entretanto, é o conceito de Burton para a Mulher-Gato de Pfeiffer. Se tomarmos Edward como um *alter-ego* de Burton nas telas, então temos que aceitar também que a Mulher-Gato é a mais clara personificação do diretor neste filme. Mesmo seu uniforme, todo costurado como um velho casaco, é desenhado para se parecer com Edward. Mais uma vez, Burton dá a dica para que o estúdio compreenda. A Mulher-Gato é a personificação do lado perigoso de Edward e, por implicação, do próprio Burton. Mas enquanto a Gata sai em uma campanha de vingança, Burton cria apenas inquietação, e, para o estúdio, um filme perturbador.

Mas Burton não se limita à Mulher-Gato, porque claramente também se identifica com o Batman e o Pinguim. O primeiro homem-morcego era claramente algo rígido. Fora seu comportamento extravagante e instabilidade mental, sua personalidade era tão interessante quanto a de Alec Baldwin em *Os fantasmas se divertem*. Dessa vez ele é mais esperto, mais consciente de suas peculiaridades e muito mais divertido. Burton poderia se identificar mais com o Coringa, mas o vilão nunca se transformou em um personagem de verdade. Ele era um teimoso Jack Nicholson em terno roxo. As referências no roteiro sobre a aptidão do ator para a arte pareciam mais ligadas a Burton do que ao personagem na tela, e, quando o Coringa afirma ser “o primeiro artista homicida do mundo”, isso também soa burtonesco. Em *Batman – o retorno*, Danny DeVito dá a Burton uma performance, onde Nicholson fez uma *stand-up comedy*, e o resultado é uma relação mais clara entre o personagem e o cineasta.

O roteiro sofre para deixar mais uma coisa clara. Na luta final, o Pinguim afirma: “Você está com ciúme porque sou um ser bizarro de verdade, e você precisa usar uma máscara!” “Talvez você tenha razão”, Batman responde. Este é o ponto crucial do filme, e talvez da carreira de Burton. Sua forte identificação com os personagens que são diferentes física e mentalmente sugere que este é um momento de catarse pessoal. Burton era um garoto criativo e solitário que mergulhou em um mundo de velhos filmes de terror na televisão e se identificou com aqueles monstros e seres excluídos. Ele sabia que era mais parecido com eles por dentro, mas claro que a percepção de seus pais e do resto do mundo era outra. Eles viam e esperavam um garoto normal, já que as coisas que o tornavam diferente não eram fisicamente aparentes. Não é nem um pouco surpreendente que esse desejo de externalizar a “bizarrice” encontraria um caminho na arte de Burton. E isso é uma grande medida do que é perturbador no trabalho de Burton em geral, e especialmente em *Batman – o retorno*.

Que este filme rico, denso e sombrio seria alvo de controvérsia é tão lamentável quanto inevitável. *Batman – o retorno* não é tão seguro quanto *Edward Mãos de Tesoura*, mas apenas por pouco, embora talvez compense esse fato com seu ambiente perturbador. O pior disso tudo é que a falta de aceitação pode atrapalhar a carreira de Burton. Tem se falado em um terceiro *Batman* (que, sejamos sinceros, é tão necessário quanto um *Sexta-Feira 13* parte IX), com ou sem Burton, ou com um suavizado e contido Burton subjugando sua própria visão da mentalidade da indústria do cinema. Espera-se que isso não aconteça. Seria uma grande pena ver um dos nossos mais originais (e até agora em constante evolução) cineastas reduzido a esse nível exatamente quando seu trabalho está parecendo cada vez mais promissor. Com sorte ou justiça, Burton terá a chance de cumprir essa promessa.





O ESTRANHO MUNDO DE JACK

TIM BURTON

1992



[O ESTRANHO MUNDO DE JACK]

1992 Tim Burton's The Nightmare Before Christmas

O MUNDO DOS MONSTROS

por Mimi Avins

A MULHER NUA ficou parada e imóvel sob a luz fluorescente até que, em um momento rápido e roubado, ela se espreguiçou, uma fagulha de alívio surgindo em sua face que antes não tinha nenhuma expressão. A maior parte do grupo reunido para a aula de desenho de modelo vivo na Escola de Adultos de Burbank naquela noite era de mulheres indígenas de cabelos azuis satisfazendo um desejo por criatividade havia muito tempo adormecido. Alguns poucos homens, de vinte e poucos anos, esperavam no fundo da sala, incluindo um artista esguio e loiro, com seu caderno de desenhos. Essas modelos de nu, pensou Henry Selick, são mais o que chamamos de interessantes do que belas. As coisas que você tem de desenhar faz que suas habilidades aumentem.

Diferente da modelo, a figura que o lápis de Selick desenhava era um homem todo vestido, usando calça cáqui, camisa de manga curta e um All Star de cano alto que era parte do uniforme informal da Escola de Ensino Médio de Burbank no final dos anos 1970. Com seus cabelos pretos anárquicos e seus dedos longos e finos, Tim Burton parecia um objeto muito mais atraente do que o manequim de carne lutando para ficar imóvel. Selick terminou seu retrato de Burton e fez uma legenda: “Típico nerd da Disney”.

E, na verdade, dos vários jovens artistas que inundaram a Disney no começo dos anos 1980 ansiosos por desenhar pequenos animais, poucos eram menos típicos do que Burton e Selick. Burton fazia histórias de meninos obcecados por monstros, e Selick achava animações experimentais alemãs tão inspiradoras quanto o Mickey. Apesar de os dois serem estranhos e talentosos demais para permanecerem no estúdio por muito tempo, o fato de terem produzido e dirigido, respectivamente, um filme para a Disney, é uma história que pode ser chamada de “A vingança dos nerds da arte”.

O filme é *O estranho mundo de Jack*, uma fábula de Natal maluca que acontece em uma noite em que o céu é tão escuro e que a lua é tão

brilhante, e um milhão de crianças fingindo que estão dormindo não têm um Natal para lembrar. Apesar de ser um desenho animado musical, é bem diferente dos últimos da Disney. Claro que *Aladim* foi um caso à parte, mas, ainda assim, Aladim é um herói convencional, há um vilão malvado e músicas que não fariam feio em um musical da Broadway. *Jack* tem músicas narrativas menos melódicas compostas por Danny Elfman. Um esqueleto maníaco-depressivo é o anti-herói confuso do filme, e a coisa contra a qual luta está mais para uma situação ruim do que para um vilão bem identificado.

E *Jack* não é um desenho animado. Eles utilizaram uma técnica de animação chamada *stop-motion* que existe desde o cinema mudo, mas que raramente foi empregada em um longa-metragem. Do mesmo jeito que a animação por desenhos cria uma ilusão de movimento ao projetar 24 quadros estáticos, no *stop-motion* temos objetos tridimensionais que parecem animados devido a uma alteração vagarosa de suas posições.

Burton teve a ideia de *Jack* muito tempo atrás, mais do que parece agora, em um lugar que viu em seus sonhos preferidos. “Nasci em Burbank, perto dos Estúdios Disney, e como muita gente que cresceu gostando de desenhar, achei que a Disney seria um bom lugar para fazer isso. Mas o tempo que levou para o sono virar pesadelo foi bem rápido”, contou Burton.

O começo dos anos 1980 foi a Idade das Trevas para a animação da Disney, quando filmes sem charme eram lançados com enorme entusiasmo, um atrás do outro. Burton estava irremediavelmente mal escalado, tendo sido colocado para desenhar uma raposa no filme *O cão e a raposa* que teria a voz de Sandy Duncan. “Senti-me como se eles dissessem: ‘Certo, aqui é a Disney, e aqui deve ser o local com a maior reunião de bons artistas do mundo’, e ao mesmo tempo: ‘Faça desse jeito; cale a boca e vire um zumbi trabalhador de fábrica’. Depois de um tempo comecei a pensar se a vaga no restaurante em que trabalhara antes ainda estava aberta. Percebi que preferia morrer do que trabalhar cinco anos naquele filme.”

Enquanto sofria com a grande desilusão que havia sido a Disney, Burton encontrou aliados, outros rejeitados, como o escultor Rick Heinrichs e Selick, um antigo prodígio artístico de Nova Jersey que já tinha conseguido financiamento para fazer um curta animado combinando

stop-motion e animação por célula. Eles gostavam dos ótimos desenhos de Burton, esqueletos com abóboras no lugar da cabeça, um estranho morador de Burbank visto da rua, um cão Frankenstein, todos feitos em seu estilo aracnídeo de desenhar. “Pensei que as pessoas, especialmente as crianças, adorariam o trabalho dele do mesmo jeito que adoram Charles Addams”, Selick afirmou. “Mas ninguém via isso na Disney. Eles pensavam: ‘Ah, isso é estranho demais’.”

As coisas mudam. As cabeças rolam no estúdio e uma nova direção assume, trazendo novas filosofias de trabalho. Vamos agora para 1989. Depois do sucesso financeiro e de crítica de seus três primeiros filmes, Burton era a grande esperança branca de Hollywood (apesar de só se vestir de preto), e era esperto o suficiente para saber que tinha influência para fazer um filme sobre seu histórico dental se quisesse. Jeffrey Katzenberg era o presidente da Walt Disney Estúdios e um apoiador apaixonado de sua divisão de animação, reconhecendo aquilo como o que deu origem a todo o resto. Burton, flexionando seus novos músculos, tentou resgatar a história infantil que tinha concebido sete anos antes do buraco negro no qual caíra na Disney.

A história, *O estranho mundo de Jack*, havia sido escrita em versos e descrevia os mundos paralelos do Dia das Bruxas e do Natal, onde os feriados eram preparados para ser apresentados no Mundo Real (pense em Burbank). Jack, o Rei Abóbora e arquiteto chefe do Dia das Bruxas, é um tipo de monstrinho que tem ações equivocadas, mas que não é má pessoa, embora meta os pés pelas mãos ao sequestrar o Papai-Noel e tentar tomar o Natal para si. Burton desenhou três personagens inicialmente: Jack Skellington, um esqueleto tão delicado quanto uma libélula; Zero, o cão fantasma de Jack que tinha um nariz vermelho igual ao da rena; e um enorme Papai-Noel com o formato de um paramécio, barba e um círculo como face. Os esboços originais coloridos pareciam ser ou algo visionário e muito inteligente, ou o trabalho de alguém muito perturbado.

Burton tinha um carinho especial pelos feriados, que incluía uma apreciação por suas cores distintas e iconografia. Mesmo aos seus olhos artísticos infantis, Burbank parecia insípido. Mas, vestido com as luzes de Natal ou decorado com símbolos do Dia das Bruxas, tornava-se um local tocado pela magia. Conhecendo bem a alienação, ele se sentia muito próximo de Jack, torturado por sua dor na alma. E como as imagens,

histórias e personagens do filme eram amados por ele, Burton se sentiu particularmente frustrado quando a Disney e todas as redes de TV para as quais ele e Heinrichs mostraram o projeto originalmente rejeitaram a ideia de fazer um especial de meia hora para a TV. Burton pensou em Jack enquanto os anos passavam e o filme, como a Bela Adormecida, ficava parado na Disney. E apesar de ele não saber que forma o príncipe teria, sempre acreditou que sua história amada seria despertada.

Como Burton era funcionário da Disney quando a ideia de um filme em *stop-motion* sobre os feriados surgiu em sua mente, o estúdio tinha os direitos sobre *Jack*. “Você vendia sua alma assinando com sangue quando trabalhava na Disney. Eles eram donos do seu primogênito”, explicou Burton. “Eu meio que falei, com toda a delicadeza: ‘Será que podem me devolver?’”

Os índios podiam receber Manhattan de volta? “Quando se trata de animação, nós acreditamos e aproveitamos da noção de monopólio”, proclamou Katzenberg. Mas a Disney queria o retorno de seu filho pródigo. David Hoberman, o presidente geral da Walt Disney Pictures e da Touchstone, sofria com as críticas de que a fórmula das comédias da companhia eram doces cheios de calorias vazias. E se tornou sua missão pessoal fazer que Burton dirigisse *Jack* para a Disney. “Estávamos querendo fazer algo único. Aquela era uma oportunidade para trabalharmos com Tim Burton e dizer ‘Conseguimos pensar fora do óbvio. Podemos fazer coisas fora do comum e diferentes’”, afirmou Hoberman.

“A Disney compreendeu desde o começo que era um projeto muito pessoal para Tim”, conta Denise Di Novi, a coprodutora. Com a promessa contratual de autonomia criativa, um acordo foi firmado para que *O estranho mundo de Jack* fosse o primeiro longa de animação em *stop-motion* da Disney.

A Skellington Productions se mudou para um armazém no distrito de South Market, em São Francisco, em julho de 1991, e a produção de *Jack* começou em outubro do mesmo ano. Desde então, naquele lugar, ao norte de Los Angeles, duendes e fantasmas iam trabalhar todos os dias.

Estamos no final do inverno, em 1993, e o filme não ficará pronto até o verão. A maioria dos 110 homens e mulheres da equipe está em um isolamento virtual há tanto tempo, que alguns membros do grupo experimentaram tudo o que ocorre em longas viagens de submarino:

brigas, casos amorosos, casamentos, aniversários, doenças. O processo de animação por *stop-motion* é agonizantemente lento. Se assistir a um filme normal sendo filmado já é tão excitante quanto ver tinta secar, o *stop-motion* seria como o incrível espetáculo da erosão de uma montanha.

O progresso é medido pelos segundos de filme completados por semana. A meta são 70 semanas. Os animadores trabalham em vinte palcos de uma vez, manipulando os bonecos em qualquer um dos 230 cenários ultradetalhados montados para o filme. Cortinas pretas funcionam como divisórias no andar onde estão os palcos improvisados, criando a atmosfera de uma casa mal-assombrada montada por crianças em um prédio abandonado.

Os bonecos enchem duas salas do segundo andar. Há bonecos com e sem vestimentas em prateleiras de madeira, caixas com várias expressões faciais diferentes que parecem partes do Sr. Cara de Batata. Ninguém pensou que a manutenção dos bonecos seria uma tarefa tão constante (ninguém tinha trabalhado mais de um ano em um filme de *stop-motion*). Esse tipo de animação era utilizada como efeito especial em curtas experimentais, comerciais e programas de TV para crianças. Gumby é um personagem de *stop-motion*, como também era o King Kong de 1933 e, em algumas cenas, o Robocop. As California Raisins (Passas da Califórnia) dançantes são feitas com Claymation, uma técnica de *stop-motion* que usa o barro esculpido e reesculpido para gravar as cenas.

Um bom número de lugares especializados em efeitos especiais e produção comercial em *stop-motion*, incluindo a Industrial Light and Magic, está localizado perto de São Francisco. A área da baía oferece uma distância física e real do estúdio, mas uma reunião de talentos veteranos disponíveis foi a chave para que a produção acontecesse lá. E também era o lugar onde Henry Selick morava. Se Selick não nasceu para dirigir esse filme, ele passou os últimos vinte anos treinando para isso. Depois que saiu da Disney, trabalhou com efeitos especiais, desenho, *storyboard* e executando elaboradas sequências em *stop-motion* antes de conseguir seu emprego dos sonhos: criar identidades visuais para a MTV. Selick começou a ser procurado como diretor de comerciais em *stop-motion*, e fez trinta deles para a Pilsbury Doughboy. Presas nas paredes do armazém estão as folhas com a agenda de Selick para o dia. Ele sempre perde qualquer uma das cópias que lhe são dadas. Mas seria um erro rotulá-lo

como um artista distraído. “Henry pensa em quadros de animação”, explica Heinrichs. “Ele é conhecido por notar uma cena com uma certa iluminação, identificar outra que ocorria 25 minutos antes e que tinha exatamente o mesmo efeito e sugerir um esquema alternativo de luz para evitar repetição. Mesmo Selick tendo insistido em aumentar os valores da produção, iluminando as cenas perfeitamente, como se estivesse trabalhando com astros de cinema vaidosos, tentando sofisticados movimentos de câmera como os usados em filmes de ação de grande orçamento, ele é admirado por seu controle e senso de ritmo. Efeitos tecnológicos aos montes podem impressionar ou cansar o público, e ele sabe disso.

Burton ia até o grande prédio a cada poucos meses, mas o dia a dia do filme era supervisionado por Selick. Andando de uma mesa de edição para a outra, sugere que um boneco seja reposicionado para um quadro, decide que um ângulo diferente de câmera intensificaria o conteúdo emocional de uma cena; então, se levanta da cadeira e mostra os movimentos que gostaria que um lobisomem cantor imitasse. Ele tranquiliza, elogia, desafia, nunca se esquecendo da meta Gepeto de fazer os bonecos ganharem vida. “O que um animador faz é tão difícil quanto uma cirurgia no cérebro”, ele afirma. “Eles quase chegam a transferir suas energias para os bonecos.”

Sempre ficou claro que *Jack* seria, de todas as maneiras, um filme de Tim Burton. Mas o que isso quer dizer? É um filme, diriam seus críticos, no qual os detalhes do extraordinário design de produção tiveram mais atenção do que a história (o roteiro é trabalho de Caroline Thompson, que também escreveu *Edward Mãos de Tesoura*).

Em *O estranho mundo de Jack*, o design sempre vence, mesmo que, para servir à visão de Burton, algumas convenções antigas tenham que ser descartadas. “A primeira regra da animação é dar olhos expressivos aos seus personagens”, afirma Burton. “Criamos personagens bem bizarros. O astro principal não tem globos oculares.” E mesmo a paleta de cores do filme se mostrou problemática. O boneco precisa ficar em frente a um fundo, mas na Cidade do Dia das Bruxas quase tudo e todos são preto ou cinza.

O estilo cuidadosamente hachurado de Burton, similar a Ronald Searle e Edward Gorey, foi mantido fielmente. Selick diz que o filme tem o

visual daqueles livros que você abre e as montagens de papel pulam para fora, e às vezes parece que os personagens estão se movendo em um desenho fantástico banhado assustadoramente em luz e sombras.

Personagens de fundo criados para o filme tinham de ser burtonescos. Um dos favoritos em particular é o garoto cadáver que, com seus pequenos olhos costurados, é, como Heinrichs diz, “a combinação perfeita entre fofo e assustador”. O garoto cadáver, como os outros cidadãos da cidade, felizmente não têm consciência das coisas, e essa vulnerabilidade transparente ilustra vários temas recorrentes nos filmes de Burton: tudo bem ser diferente, tudo bem pisar na bola, e tudo bem ser miserável. Jack, o artista torturado, está cansado de sua vida e doente com um vazio interior que nem o sucesso foi capaz de preencher.

Se as crianças relacionarão isso com a angústia da meia-idade, apenas o tempo dirá. Mas o colaborador frequente de Burton, Danny Elfman, já fez isso. Ele, que saiu temporariamente da banda Oingo Boingo para se realizar como compositor de trilhas de filmes, achou que escrever dez músicas para *Jack* foi o trabalho mais fácil que já fez. “Tenho muito em comum com Jack. Fiz demos para todas as músicas, mas sinto que a de Jack está perfeita e ninguém mais a faria melhor do que eu.” Elfman convenceu Burton a deixá-lo ser a voz de Jack cantando.

As perguntas que sobram no fim do dia são: será que as crianças gostarão dos monstros, ou ficarão com medo? Será que os bonecos do Cientista Maluco que abre a cabeça e mostra o cérebro serão um bom presente de Natal para as crianças com um gosto refinado pelo macabro? “Espero que o filme seja lançado e arrecade uma fortuna”, diz Hoberman. “Se conseguir, ótimo. Se não, isso não tira a validade de todo o processo.” O orçamento de *Jack* foi bem menor do que o de qualquer grande aposta de animação da Disney, por isso não precisará arrecadar tanto quanto *Aladim* para satisfazer o estúdio.

Burton já está satisfeito. “As pessoas vão olhar para o filme e dizer: ‘Ah, isso é muito legal’, e muita coisa em *stop-motion* será feita, e algumas delas serão ótimas, outras, péssimas. Muito será feito, então colocaremos um travesseiro em cima e alisaremos a coisa por trinta anos, e ela aparecerá de novo. É o ciclo da vida, sabe?”

SONHOS ANIMADOS

por Leslie Felperin

Até onde o público em geral sabe, os diretores de animação praticamente não existem, e os produtores ficam com toda a glória; por exemplo, durante muitos anos, as pessoas pensavam que Walt Disney era o único responsável pelos sucessos do estúdio. Hoje, diretores de animação independentes são reconhecidos como autores, mas em Hollywood, os diretores ainda são vistos apenas alguns passos à frente de desenhistas e pintores.

Mantendo a tradição, a Disney divulga sua nova animação como *O estranho mundo de Jack*, um filme de Tim Burton. Mas, apesar de o filme ser baseado em um poema e um texto que Burton escreveu enquanto trabalhava na Disney, foi moldado pela interpretação de seu diretor, Henry Selick, da mesma maneira que *Apocalypse Now* o foi pela leitura de Coppola de *O coração das trevas*. Foi Selick quem colocou a carne no, literalmente, conceito original ainda esquelético de Burton.

Mais magro do que Kate Moss, o herói do filme, Jack Skellington, é o rei da Cidade do Dia das Bruxas (*Halloweentown*), cuja população é formada por seres bizarros que teriam feito Tod Browning se arrepiar. Ao dar de cara com a Cidade do Natal por acidente, Jack decide experimentar um feriado diferente. A Cidade do Dia das Bruxas fica em polvorosa, fazendo ursinhos de pelúcia com dentes e outros presentes demoníacos. Mas é claro que as coisas dão errado, e o Papai-Noel ainda cai nas mãos do malvado Oogie Boogie. Com a ajuda de sua namorada, a boneca de pano Sally, e seu cão fantasma, Zero, Jack tenta consertar as coisas.

Fortemente evocativo, com os familiares tons sombrios que são a assinatura de Burton, o filme marca um começo para a Disney. Fora o desastroso experimento com o macabro em *O caldeirão mágico* (1985), o estúdio nunca fez nada tão bizarramente sinistro desde *Pinóquio*. Mais do que isso, o uso de *stop-motion* e animação em três dimensões era tradicionalmente a província de programas baratos de TV para crianças, ou de gente moderna como Jan Svankmajer ou os Irmãos Quay.

Depois de estabelecer um estúdio em São Francisco, Selick recebeu a difícil missão de permanecer fiel ao conceito sombrio original de Burton, mas fazendo que o filme fosse leve o suficiente para se encaixar na cofinanciadora, a Disney. O resultado é uma obra visualmente espetacular na maior parte do tempo, mas não tão bem estruturada como deveria. Por exemplo, no clímax, quando as crianças abrem seus presentes no belamente distorcido “mundo real”, a coisa é hilária, mas muito rápida. Nem as músicas lúgubres do colaborador regular de Burton, Danny Elfman, ajudam. Mesmo assim, depois de um começo lento, o filme arrecadou respeitáveis US\$ 60 milhões nos EUA.

Modesto e profissionalmente circunspecto, Selick é pragmático sobre ser eclipsado por seu produtor estrelado. Afinal, os dois são amigos desde que estagiaram juntos na Disney. Assim como Burton, Selick também estudou na CalArts no programa de animação experimental de Jules Engel. Seus primeiros filmes, *Phases* (1978) e *Seepage* (1981), realizados com uma mistura de técnicas e uma grande tendência à abstração, são uma prova do tipo de treinamento que ele oferecia em suas aulas.

Depois de sair da Disney, enojado por ter de desenhar muitas “raposas fofinhas”, Selick fez curtas animados para a MTV, *Vila Sésamo*, entre outras coisas. Em 1989, fez *Slow Bob in the Lower Dimensions*, uma poderosa mistura de *pixilation*¹ e animação para a MTV, tão impecável tecnicamente quanto em sua narrativa obscura, o que o fez retomar uma carreira em animação em tempo integral. Selick tem um olho incrível para imagens, um talento impressionante para comandar os parceiros e um traço perfeccionista. Caso seu próximo projeto, *James e o péssimo gigante*, seja um sucesso, talvez o animador finalmente consiga sair do anonimato.

Quanto do que você aprendeu com Jules Engel a respeito de animação experimental transparece em seu trabalho como diretor popular?

[SELICK] Ainda estou em cima do muro. Já trabalho em filmes comerciais, com orçamentos grandes o suficiente para que eu respeite o fato de que queremos que os filmes se paguem para que possamos fazer mais, mas o público está mais aberto para as coisas do que Hollywood imagina. Por isso, sempre tento colocar mais do que o público pode aguentar: novas imagens, técnicas e até tentando criar tramas inovadoras. A regra comercial para mim é, quanto mais estranhas as imagens, mais reta é a história. Você não pode exagerar demais. Nos meus filmes, em geral uso imagens bem realistas e tramas bem desarticuladas, pois estou mais

interessado em um tom poético do que em pequenas histórias bem fechadinhas. Mas nos filmes que estou fazendo agora, gosto de ter de fazer histórias que sejam entendidas, pois assim posso exagerar na parte visual.

Você ficou satisfeito com *O estranho mundo de Jack*?

As falhas ainda são dolorosas, mas o que é bom ficou excelente. Eu tinha um grupo incrível de pessoas trabalhando comigo, incluindo alguns animadores britânicos, Paul Berry, cujo *The Sandman* concorreu ao Oscar, Loyd Price e outros. Foi muito gratificante não ter a típica estrutura da Disney. Em vez disso, havia Tim Burton, um gorila de 400 quilos com controle criativo, que basicamente passou esse controle para mim durante a maior parte do projeto enquanto filmava *Batman – o retorno* e *Ed Wood*. Tim é aquele cineasta solitário que faz filmes bem diferentes, todos eles de muito sucesso. Mesmo com falhas na história e no ritmo, o que é bom nos seus filmes é tão brilhante que o público sempre responde.

O filme está sendo divulgado como “*O estranho mundo de Jack*, um filme de Tim Burton”, mas você é o diretor. O que acha que é seu nesse filme?

É como se ele tivesse botado o ovo e eu sentei em cima e choquei, então o filme saiu parecendo um pouco com cada um. Ele não colocou a mão na massa, mas tem o dedo dele lá. É meu trabalho por ter feito parecer um filme de Tim Burton, o que não é muito diferente dos meus próprios filmes. Podemos colaborar porque em geral pensamos nas mesmas soluções para os problemas. Foi por isso que nos demos bem na Disney. Não estávamos nos divertindo desenhando raposas fofinhas e animaizinhos. Mas posso apontar que, em *O estranho mundo de Jack*, as partes em que você ri são minhas. Fiz a maior parte das sequências, como a batalha e as outras cenas de ação; Tim sempre dá um pouco de ação para o diretor da segunda unidade. E cada cena do filme é algo que olhei através de uma câmera e compus.

Não quero tirar o filme de Tim, mas ele não estava aqui em São Francisco quando nós o fizemos. Ele veio até aqui cinco vezes em dois anos, e não passou mais do que oito ou dez horas no total. É mais como se ele tivesse escrito um livro infantil, dado para nós e partimos daí. Mas o ponto é que colocar o nome de Tim Burton depois do título trará mais gente aos cinemas do que se colocassem o meu.

O filme centra seu foco em três mundos diferentes: o do Dia das Bruxas, o do natal e o “mundo real”. Você tem o mesmo contraste de mundos em um de seus primeiros filmes, *Slow Bob in the Lower Dimensions*. É algo com que você se preocupa?

Foi uma coincidência, e, na verdade, a ideia dos mundos paralelos dos feriados veio do Tim. Mas a maior parte de meus outros trabalhos pessoais, incluindo vários curtas, é sobre a colisão de mundos. Por exemplo, o filme de nove minutos que lancei em 1981, *Seepage*, coloca pessoas animadas por *stop-motion* perto de uma piscina e vivenciando a colisão de seu mundo com o imaginário do qual estão falando.

Que tipo de influências visuais entraram no design do filme fora os desenhos originais de Tim Burton? Você pegou elementos da tradição gótica que expressam maneiras de estar em um pesadelo?

Peguei coisas de meus filmes preferidos, incluindo *O mensageiro do diabo*, o único filme hollywoodiano que Charles Laughton dirigiu. Era um filme de baixo orçamento, mas tinha muitos contrastes de imagem e características de conto de fadas. Também usei os ilustradores que eram a inspiração de Tim, incluindo Edward Gorey e Charles Addams. Tentamos colocar bastante das texturas de Gorey em nossos cenários.

Uma coisa meio nodosa...

Isso, se bem que a principal inspiração do cenário da Cidade do natal foi o Dr. Seuss, com um visual mais leve, redondo e fofo.

Você foi inspirado por outros artistas?

Rick Heinrichs foi o consultor visual do filme. Ele trabalhou com Tim em todos os seus filmes, e é seu sócio secreto. Foi Heinrichs quem nos apresentou um animador russo, um dos primeiros... Starevich. Assistimos aos filmes de Starevich não muito pelo estilo, mas porque ele usava materiais reais, tecidos, cabelo, insetos, coisas que se arrepiavam, tremiam e chamavam sua atenção desnecessariamente, coisas que a maioria dos animadores evitava. Aquilo nos deixou um pouco mais soltos.

Alguém mais?

Vários pintores me afetaram; por exemplo, Francis Bacon e alguns dos trabalhos de Kandinsky antes de ele virar um artista abstrato. Kandinsky reproduziu algumas fábulas russas muito belas, contos de fadas em

quadros, muito simples e com cores e luz exatamente onde ele desejava, e o resto simplesmente desaparecia em um terreno médio. O animador polonês e designer de pôsteres Jan Lenica também foi uma influência.

Sei que Caroline Thompson escreveu o roteiro, mas você deve ter tido uma grande influência nele.

Acho que tem poucas frases finais de diálogo no filme que são da Caroline. Trabalhamos com ela, mas ela foi fazer outros filmes e estávamos sempre reescrevendo, reconfigurando e desenvolvendo o filme visualmente. Eu gostaria de fazer um filme mudo, falando sério, especialmente porque acho que, com o *stop-motion*, os personagens podem contar a história muito bem sem nenhum diálogo.

Ao retornar aos pesadelos e ao gótico, você acredita que a animação é especialmente boa para expressar essas coisas?

Acho que a animação se presta a ilustrar todos os tipos de sonhos. Quando era criança, fiquei muito impressionado com a cena “Uma noite no Monte Calvo” de *Fantasia*. Aquilo parecia ao mesmo tempo com um sonho e um pesadelo para mim, e era muito forte. Outra influência importante foi Lotte Reiniger. Vi muitos de seus filmes na TV quando era criança. Todos os seus filmes são compostos por silhuetas primárias. Parecem muito com sonhos, e é necessário usar muita imaginação para que tudo funcione. Essas duas influências se juntaram em um tipo de sonho de imagens onde não é necessário que tudo seja entregue mastigado ao público, do mesmo jeito que ficamos isolados de outras figuras nos sonhos, que se movem em velocidades nada naturais, normalmente em câmera lenta, mas às vezes rápido, em outras caindo, exagerando.

Como você alimentou o cenário de pesadelo no filme?

Um dos nossos critérios foi o de fazer os personagens do Dia das Bruxas assustadores de verdade, apesar de eles não serem más pessoas, a não ser Oogie Boogie, e mesmo ele só era assim por causa de sua natureza voraz. Quando Tim era criança, ele assistia a filmes como o *Frankenstein* original e *O monstro da Lagoa Negra*. Aquelas criaturas não eram inerentemente más, apenas incompreendidas, e as pessoas ficavam aterrorizadas com elas e tentavam destruí-las. Tim tinha simpatia por elas, e é algo que quis que os moradores da Cidade do Dia das Bruxas tivessem.

Uma coisa que causou controvérsia foi o fato de Oogie Boogie, o único personagem mau, ter a voz obviamente de uma pessoa negra. Como responderia a essa crítica?

Nós pensamos nisso. Em algumas partes do mundo, como no Alabama, a terra da minha mãe, bicho-papão é um negro enorme, pois a conotação era claramente racial. Mas a coisa veio mesmo dos desenhos da Betty Boop, que tinham Cab Calloway, o líder de uma banda de jazz e um ótimo cantor, servindo como base para o que eles chamavam de “performances especiais”. Ele dançava sua inimitável dança de jazz e cantava “Minnie the Moocher” ou “Old Man of the Mountain”, e eles usavam um rotoscópio com ele, o desenhavam, transformavam-no em um personagem, normalmente em um animal, como uma morsa. Acho que aqueles são alguns dos momentos mais inventivos da história dos desenhos, e não é nem um pouco racista, apesar de ele ser, às vezes, o vilão.

Isso ainda não está totalmente resolvido dentro de mim, é controverso, e fiquei me sentindo um pouco culpado. Mas, no fim, escolhemos Ken Page, que é um cantor negro, porque ele era a melhor pessoa para cantar a música. E ele não teve nenhum problema com isso.

Está havendo um monte de publicidade a respeito de a animação estar renascendo, e com a Disney no comando. Você acha que é isso mesmo?

Está mesmo acontecendo. Esta é a era de ouro da animação, não foi em 1939-41. Há muito mais produções acontecendo, animadores independentes, apesar de não ser fácil para ninguém. A Disney quer fazer tudo em casa e engolir o resto do mundo. Eles querem ser donos de qualquer um que estiver fazendo um bom trabalho em animação. Acho que eles têm um acordo com o Aardman Studio. Espero que os deixem em paz para que façam o que fazem tão bem, apesar de não confiar que farão isso. Também estão fazendo um filme com a Pixar (*Toy Story*), que é uma empresa que faz filmes em computação gráfica com John Lasseter. E foram bem duros com eles, insistindo em fazer coisas bem óbvias e trabalhando nelas mais e mais vezes. Eles estão indo muito bem nessa abordagem semiformulista de fazer filmes, tentando atingir o maior público possível.

Para os independentes, ainda é muito difícil. não há um equivalente nos Estados Unidos ao Channel 4 ou à BBC, que financiam e exibem curtas. Tem a MTV, que pagará pouco dinheiro por coisas bem pequenas, e foi o que fez minha carreira voltar a andar. Todos os tipos de técnicas estão sendo usados, as técnicas antigas iguais às que usamos, combinadas com computação, pura computação, independentes, usando fios, areia e por aí vai.

É uma época boa, mas não é fácil, e nunca será, a menos que se faça animação estilo Disney e que se trabalhe lá.

Você criou novas técnicas com o filme?

Pegamos uma técnica antiga e fizemos o *stop-motion* da maior qualidade que já foi realizado com aquela quantidade de minutos. Acho que levamos o *stop-motion* a outro nível de performance de compasso, iluminação e movimentos de câmera auxiliados por computador. Fizemos disso uma coisa séria, e não algo que parece um monte de brinquedos em uma mesa com duas luminárias em cima.

No que você está trabalhando atualmente?

Em um livro infantil de Roald Dahl chamado *James e o pêssego gigante*, para a Skellington Productions (com Tim Burton como produtor executivo), a companhia que criei para o último filme. Estamos escolhendo quem fará o James. A Disney não entendeu no começo, não é o tipo de filme deles, mas *O estranho mundo de Jack* também não era. Ele começa com atores de verdade e então vira *stop-motion*. Depois, o garoto emerge novamente no mundo de verdade em nova York, mas uma nova York sombria, mais rasa do que o esperado. Então teremos uma combinação de animação dos insetos gigantes que vivem no pêssego emergindo e interagindo com o mundo real.

Isso parece um pouco com *Alice e Fausto*, de Jan Svankmajer. Há uma sensibilidade europeia surrealista nos dois filmes, e também em *Dahl*, que parece relacionada com o tom visual de *Jack*.

Quando fui trabalhar na Disney, era necessário realizar testes para conseguir o emprego, e todos diziam “Isso é bem europeu”. E não falavam aquilo como algo elogioso. Há uma tradição forte de bonecos na Europa Ocidental que me influenciou. E adoro a *Alice* de Svankmajer, adoraria ver tudo o que ele fez.

O mundo real de *James* deve ser bem empolado e sem vida. Vai parecer com cenários, com teatro, e quando James entra no pêssego, ele se transforma em um boneco. É como se o mundo de verdade fosse plano. Tem um livro que foi escrito na virada do século XIX para o XX chamado *Flatlanders* que li quando criança e me marcou. Sempre gostei de ir de uma dimensão para outra. Quando entramos no mundo da animação, as coisas simplesmente caem em um mundo dimensional muito mais vivo do que o mundo real.

Fausto, de Svankmajer, acabou de estreiar em Londres e já existem artigos que o comparam ao seu filme.

Sim, sim, é claro, ele é o artista purista e nós somos os caras de Hollywood que só copiam, né?

O ESTRANHO MUNDO DE JACK

resenha de Kim Newman

Sob a batuta de Jack Sellington, o Rei Abóbora, o povo de Halloweentown passa o ano todo planejando os truques e sustos que lançam no mundo todo dia 31 de outubro. Após outro Halloween bem-sucedido, Jack se sente entediado. Ele vaga pela floresta e, ao atravessar uma porta encravada em uma árvore, chega a Christmastown, cidade governada pelo Papai-Noel. Jack fica com a ideia fixa de tomar para si esse novo festejo. Sally, uma boneca de pano que sofreu abusos da parte de seu criador, uma espécie de Dr. Frankenstein, ama Jack e fica preocupada que suas ambições o conduzam ao desastre. Jack envia Lock, Shock e Barrel, os criadores de truques mais famosos de Halloweentown, para sequestrar o Papai-Noel e ordena que o criador de Sally construa um grupo de renas que puxarão um trenó em formato de caixão. O resto da população de Halloweentown tenta fabricar presentes de Natal, mas não são capazes de criar nada que não seja assustador. Lock, Shock e Barrel, depois de sequestrarem o Coelho da Páscoa por engano, pegam o Papai-Noel e o entregam, contra as ordens de Jack, a Oogie Boogie, uma criatura malévola que é perigosa até mesmo para Halloweentown.

Sally conjura uma névoa na noite de Natal para evitar que o trenó de Jack decole, mas Zero, o cachorro fantasma de Jack, guia as renas com seu nariz vermelho e reluzente. Jack distribui presentes para as crianças, que ficam em pânico devido às várias criaturas que são libertadas dos embrulhos, formando um exército que tenta danificar o trenó do impostor. Jack percebe seu erro e retorna a Halloweentown, vencendo Oogie Boogie e libertando o Papai-Noel, que conserta as coisas na Terra. Jack aprende a lição e declara seu amor recíproco por Sally.

O longa animado traz o nome de Burton no título, apesar de o coprodutor não ter dirigido nem escrito o filme. Ele criou a história e os personagens na época que ainda trabalhava na Disney, ajudando no filme *O cão e a raposa* e deixando a chefia desconfortável com seus curtas. E o novo filme lembra esses curtas no estilo de animação e uma sensação de

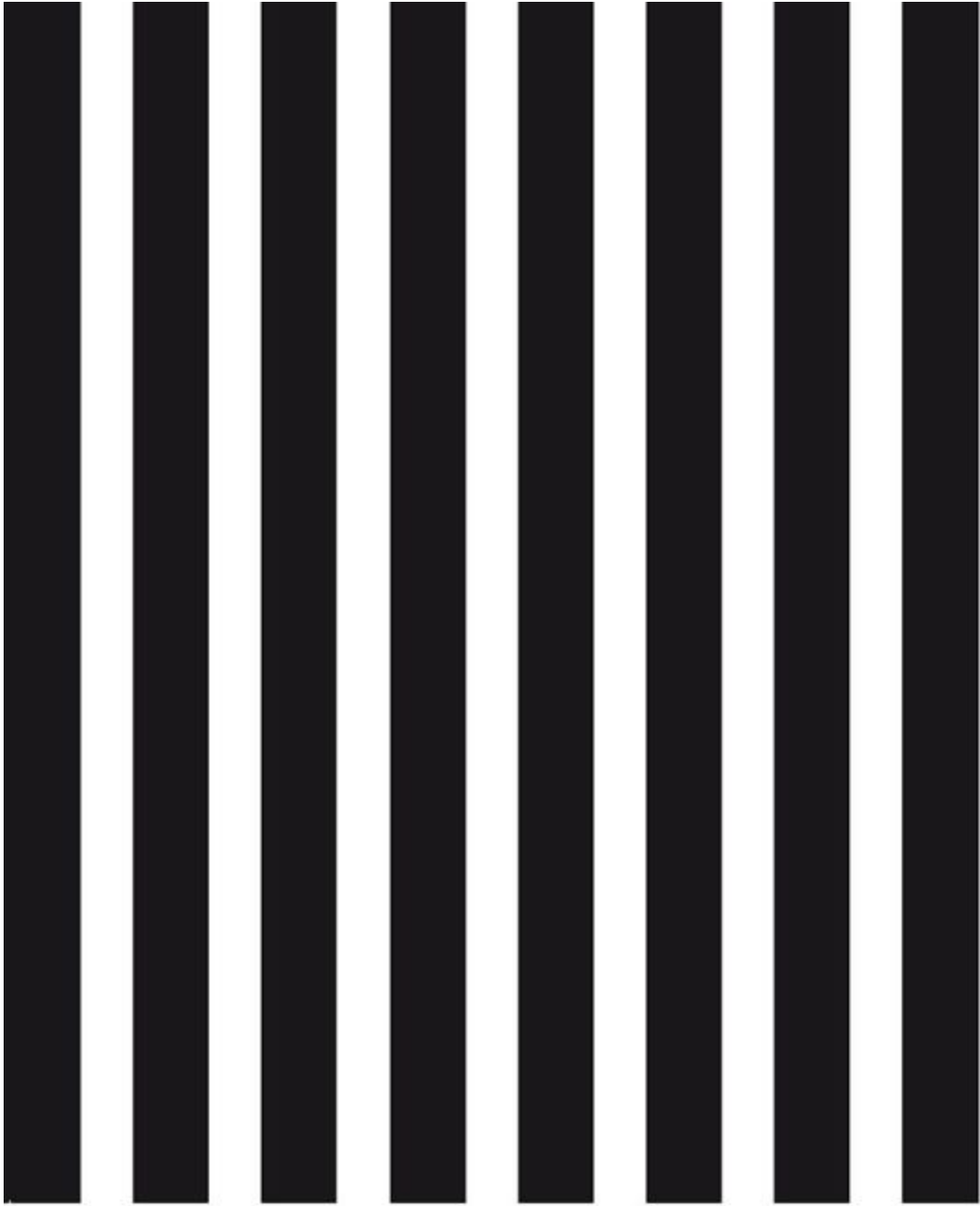
macabro gentil, bem mais benevolentes do que as influências óbvias dele como Addams e Gorey. Apesar do trabalho de Henry Selick e dos escritores Michel McDowell e Caroline Thompson, este parece ser outro dos experimentos autobiográficos velados de Burton (como *Edward Mãos de Tesoura* e *Ed Wood*), pois ele lida com as frustrações do criador que só domina um determinado tema, mas quer mudar isso e fazer algo novo, apenas para aprender que deve ficar com o que sabe fazer melhor.

Considerado “arriscado” por ser “sombrio”, *Jack* é menos perturbador em suas implicações do que filmes “sem problemas” da Disney, como *A pequena sereia* (mensagem: tudo bem ser uma pilantra se você for bonita e privilegiada), ou *O rei leão* (os machos alfa têm o direito divino de ser os reis da selva). *A Cidade do Dia das Bruxas* tem suas vilanias, como o infantil Frankenstein que cria Sally, ou o saco-de-vermes chamado Oogie Boogie (que parece relacionado ao personagem Cab Calloway, que aparecia no desenho da Betty Boop). Mas a maioria dos moradores – do prefeito de duas faces, passando pelos vários lobisomens e vampiros até as criações de Burton não categorizadas com bocas que dão toda a volta e olhos demais – tem bom coração e está louca para agradar tanto quanto o melancólico Jack. O Papai-Noel, que com razão fica zangado a maior parte do filme, parece mais tirano do que o rei com a cabeça de abóbora e, seja qual fosse a intenção dos criadores, de propositada ou inconscientemente, o público vai se divertir muito mais com as cenas hilárias dos terríveis presentes de Natal de Jack aterrorizando as crianças do que com as cenas superficiais que se seguem, quando o Papai-Noel arruma tudo.

Os grotescos nos filmes de Burton são inofensivos e geralmente pateticamente apaixonados, fora os bizarros vaidosos (Pinguim, Coringa, Oogie Boogie), cujas maldades esquentam a trama. Se essa pequena diferença quer dizer que o filme parece mais ser sobre Burton do que de Burton, também há sinais de que seus colaboradores, tendo o controle das coisas, diminuíram um pouco sua tendência de fazer uma trama que foca mais do que tudo nos elementos visuais e simplificaram seus designs que às vezes são exagerados demais. O raio de sabedoria psicótica que provavelmente transbordará da vindoura chegada de *Ed Wood* é representado não só pela evocação de Ray Bradbury e de *A festa do Monstro Maluco*, mas também em adaptar a trama do bem lembrado filme *cult* de desastre *Papai-Noel conquista os marcianos*. Apesar do conceito frágil, *O estranho mundo de Jack* vale mais a pena ser visto do que

qualquer filme em 2-D da Disney desde *O ratinho detetive*, além de ter uma trilha rica e inventiva assinada por Danny Elfman, que mostra quão inadequada a música trivial pseudobroadway de Menken, Ashman e Rice se tornou.





ED WOOD

TIM BURTON

1994



[ED WOOD]
1994

WOOD, O MAU E O FEIO

por John Clark

AS CORTINAS SE ABREM e Johnny Depp entra. Ele está usando salto alto, meias pretas de náilon, vestido azul, espartilho bege, blusa rosa e batom vermelho. Seus bíceps são tatuados, no esquerdo, *Patty Sue*, e no direito, *Winona Forever* (Winona para sempre). Ele parece uma gostosa. “Ruff !”, ele late para as pessoas ali. “Ruff ! Ruff !” Não é um latido de ataque de cão. É um poodle. Depp anda até o que pode ser chamado de círculo da fumaça, onde membros do elenco de *Ed Wood*, que está sendo filmado em um grande armazém no oeste de Los Angeles, podem esticar as pernas e fumar um cigarro. O lugar parece uma armadilha para um incêndio. Pombos empoleirados nas vigas às vezes atrapalham as filmagens. O ar provavelmente mataria aqueles canários que os mineiros levam nas minas para ver se o local é seguro ou não. E fica muito quente também. Mas pelo menos é a casa deles. A equipe passou a maior parte dos 72 dias de filmagem pulando de uma locação para outra, a maioria delas nas partes mais barradas-pesadas de Hollywood, e isso diz tudo. Foi nesses lugares que Ed Wood, considerado por muitos o pior diretor da história, viveu e trabalhou nos anos 1940 e 1950.

Hoje eles estão filmando reencenações do seu filme mais conhecido, *Plano 9 do espaço sideral*, uma obra sobre alienígenas que ressuscitam cadáveres de terráqueos. Esses cadáveres são os atores regulares de Wood, Tor Johnson (interpretado por Jim Meyers, também conhecido como George “O Animal” Steele), um ex-lutador tão grande que tinha fama de quebrar privadas de hotéis; e Vampira (a modelo Lisa Marie), a anfitriã de um programa terreno que passava nas madrugadas, dona de uma cintura de setenta centímetros, com luzes no cabelo no estilo anos 1950 e uma pele que só pode ser descrita como morta. Eles recitam, ou melhor, Steele recita, pois Vampira é orgulhosa demais para proferir aquele diálogo afetado, as falas originais do filme, palavra por palavra, em um cemitério que parece falso de propósito. Por trás de uma velha câmera que supostamente está filmando a cena, vemos Depp. Ele dirige com um megafone. Seu jeito é espetacularmente determinado, como o apresentador de um *game show*, como lembrado por um membro do elenco.

E por trás dessa cena está ninguém menos que Tim Burton, o diretor dos filmes do Batman e muitos outros. Ele veste um terno marrom folgado, um coturno preto e sua marca registrada, o cabelo que mais parece um ninho de rato. Enquanto olha animadamente para o monitor, rindo para si mesmo do jeito que os obsessivos fazem, torna-se claro que há uma coisa familiar entre um dos cineastas de maior sucesso de Hollywood e um dos mais fracassados. É como o que Ed Wood disse em relação à semelhança entre Bela Lugosi e o quiroprático que ficou no lugar dele em *Plano 9* depois que o astro morreu: “É estranho. A coisa toda é estranha”.

“É estranho” virou uma das frases favoritas da equipe. Enquanto de um jeito bizarro ela pode ser aplicada tanto para Wood quanto para Burton, é cômica ao ser usada com Lugosi e seu dublê, “Dr. Tom” Mason. Ele era mais alto e jovem que Lugosi. E isso é bem evidente, apesar de Tom só aparecer em *Plano 9* com a capa sempre sobre a parte inferior de seu rosto. Apenas alguém tão cego quanto Wood não notaria ou preferiria ignorar as diferenças. Seus filmes são cheios de erros clamorosos desse tipo. De acordo com um colega, uma de suas expressões favoritas era “licença dramática”.

A ironia em *Ed Wood* é que o filme usa uma grande licença com a vida de Wood ao procurar uma verdade maior, ou verdades, apesar de alguns fatos da vida do diretor já serem grandes o suficiente. Pense só: Wood era um veterano condecorado da Segunda Guerra Mundial que atacava praias inimigas usando uma calcinha por baixo do uniforme. Durante uma dessas escaramuças, sua boca foi destruída pela pancada de um rifle, e ele precisou de dentadura. Depois da guerra e um bico como um personagem meio homem e meio mulher viajando com um circo, ele foi para Hollywood. Lá, escreveu, atuou e/ou dirigiu vários textos para filmes e peças, até seu primeiro “sucesso”, *Glen ou Glenda*, baseado na vida da transexual Christine Jorgensen. Nas mãos de Wood, entretanto, a obra se tornou um apelo bizarro pela compreensão de seu próprio travestismo (ele gostava particularmente de blusas angorá). Wood estrela o próprio filme alternando cenas em que aparecia travestido e outras em que aparecia vestido com roupas masculinas. Dolores Fuller, sua namorada na época, também atuou (se é que se pode chamar seu trabalho em *Glen ou Glenda* de atuação) em cenas muito familiares para ela.

O filme também tinha Bela Lugosi no elenco, um ator que se tornou uma figura proeminente na vida de Ed Wood e seu ídolo desde criança. Mas Lugosi não era mais a estrela da infância de Wood. Nos anos 1950, sua carreira praticamente tinha acabado, e ele era viciado em morfina. Tipicamente, Wood preferiu não ligar para

esses fatores e os dois tiveram uma relação simbiótica. O “poder de astro” de Lugosi garantia pequenos financiamentos para os filmes de Wood, e os filmes de Wood garantiam trabalho para Lugosi. Ele também apareceu no filme mais coerente e convencional do diretor, *A noiva do monstro*, e uma filmagem isolada de Lugosi cheirando uma flor e chorando, que foi usada em *Plano 9*. Wood promoveu o filme como a última aparição de Lugosi, e vendeu a ideia para seu senhorio, que pensou que poderia usar o lucro para financiar um ciclo de filmes religiosos. Então, de certo modo, Wood continuou trabalhando com Lugosi mesmo depois da morte do ator. Lugosi (interpretado por Martin Landau em *Ed Wood*), Fuller (Sarah Jessica Parker), Tor e Vampira não eram os únicos membros da trupe de Wood. Havia Criswell (Jeffrey Jones), o médium charlatão que profere as frases imortais em *Plano 9*: “Estamos todos interessados no futuro, pois é lá que eu e você vamos passar o resto de nossas vidas”; John “Coelho” Breckinridge (Bill Murray), o excêntrico chefe alienígena no filme, que dizem ter sido transexual; a mulher de Wood, Kathy (Patricia Arquette), que parecia ser a pessoa mais careta nisso tudo; Loretta King (Juliet Landau, filha de Martin), estrela de *A noiva do monstro*, que alegava não tomar fluidos, nem mesmo água, e todo o tipo de extras que se pudesse conseguir com sorte e pouco dinheiro.

A maioria dessas pessoas é a parte periférica de *Ed Wood*. Se o filme é sobre algo, esse algo é a relação entre Wood e Lugosi. Ele termina com a aparição póstuma de Lugosi em *Plano 9* e não segue o longo declínio de Wood caindo no alcoolismo e escrevendo pornografia. Ele morreu, falido, em 1978, com 54 anos. Apesar de o filme ter certas liberdades em relação aos fatos que cobre, o que realmente aconteceu é uma discussão aberta. O filme é a única “história”, fora vários documentários e o livro *Nightmare of Ecstasy: The Life and Art of Edward D. Wood Jr.*, de Rudolph Grey, publicado em 1992. Nele, os membros vivos da trupe de Wood falam sem nenhuma interferência autoral (apesar de haver uma filmografia esplêndida no final), resultando em muitas contradições e confusões. Wood era um aproveitador ou um sonhador? Os discos voadores de *Plano 9* foram feitos com pratos de tortas, pratos de plástico ou modelos de discos voadores?

Chegando nessa confusão e fazendo um monte de pesquisas, especialmente sobre Lugosi, estavam dois jovens roteiristas, Scott Alexander e Larry Karaszewsky, cujos trabalhos anteriores são os filmes da série *O pestinha*. Eles levaram a ideia de um filme sobre Ed Wood para Michael Lehmann, diretor de *O falcão está a solta* e *Atração mortal*.

“Uma parte da piada de Scott e Larry foi: ‘Não seria engraçado os caras que fizeram *O pestinha* e o outro que dirigiu *O falcão está a solta* fazerem juntos um filme sobre Ed Wood? Afinal, nossos filmes foram rotulados como os piores do mundo’”, conta Lehmann. “Olhamos para o trabalho e pensamos: ‘Aqui está um artista comprometido. Ele é terrível, seus filmes são terríveis, mas todos os outros aspectos de seus esforços são realizados do jeito que um artista comprometido faria. E se alguém tivesse o empenho e o ego do Orson Welles, mas nada do talento dele?’”

Imaginando que precisava encontrar pessoas com as influências e os gostos certos, Lehmann levou a ideia para Denise Di Novi, produtora de *Atração mortal* e amiga de Tim Burton, para quem ela passou o projeto. A reação dele foi quase visceral: em vez de produzir ou ver alguém fazer isso, ele queria ser o diretor. Começaram a circular histórias de que ele tinha forçado Lehmann a sair do projeto. Mas não foi assim, afirmam Di Novi e Lehmann, que recebeu o crédito de produtor executivo.

“Em alguma parte do começo do projeto, recebi o roteiro de *Os cabeças de vento*”, conta Lehmann. “Então, quando apresentamos *Ed Wood* para Denise e Burton, não tínhamos um plano pronto. Tim leu o projeto e enlouqueceu, disse que queria muito fazer o filme, e eu estava comprometido com *Os cabeças de vento*”.

Burton gostou das mesmas coisas que Lehmann no material, e algumas outras mais. “Quando era criança e vi *Plano 9*, aquilo se destacou”, diz Burton. “Eu morava perto de um cemitério próximo do aeroporto de Burbank, e havia uma referência no filme àqueles dois lugares. Foi muito real para mim, porque as coisas aconteciam em casas que eram iguais à minha.”

Ele nunca achou os filmes de Wood ruins. “Sempre acreditei que se alguém mostra estilo e suas próprias crenças, então não é um filme ruim.” E também não teve problema com a fonte contraditória de material, na verdade, a encampou. “É algo que mostra mais a natureza da memória e como todos nós compreendemos as coisas. Lembra minha própria memória, que é meio revisionista e nublada. E com certeza posso relacionar isso com aquele tipo de negação e reinvenção. Tenho a impressão, e não tenho a intenção de ser desrespeitoso, porque me sinto igual, de que todos (no livro de Grey) estão meio fora do ar.”

Ao fazer o roteiro final, os escritores resolveram focar na relação entre Wood e Lugosi porque, segundo Alexander, “sabíamos que Tim sentiria empatia por isso. Ele se sentia da mesma forma em relação a Vincent Price”. Burton idolatrou Price durante anos. E viu sua relação com Price na de Wood com Lugosi. “Diria que há uma semelhança de 50 a 70%”, afirmou Burton.

Mas, antes de a produção começar, Burton teve que transpor um grande obstáculo, aliás, um que ele mesmo tinha criado. Decidira filmar *Ed Wood* em preto e branco.

“Na verdade, resisti a isso por um bom tempo. Mas todos os filmes de época que vi, especialmente os que eram ambientados em Hollywood, eu simplesmente não gostava deles coloridos”, diz Burton.

Aquela linha de pensamento não convenceu a Columbia, que tinha dado sinal verde para o projeto. O estúdio argumentou que não conseguiria vender um filme preto e branco nos mercados auxiliares (fora dos Estados Unidos, vídeo etc.). Como concessão, sugeriram que ele filmasse em preto e branco com um filme colorido.

“Passei pela mesma coisa há dez anos, com *Frankenweenie*”, conta Burton. “Fica uma merda. Se vai tomar uma decisão, tome uma decisão. Chega desse papo de dar um jeitinho.”

A Columbia deu uma segurada no projeto. Burton respondeu, desistindo de *Mary Reilly*, uma produção que estava desenvolvendo por lá. Apesar de não falar com todas as letras, ele ficou irritado com a falta de respeito e entusiasmo da Columbia com *Ed Wood* e, por tabela, com seus instintos de cineasta.

Lembrem-se de que este era o cara que nunca tinha feito uma “bomba”. “Surpreendeu-me”, conta Lehmann, “que Tim, com sua sensibilidade, tenha tido tanto sucesso em Hollywood, pois ele poderia facilmente ter acabado como Ed Wood”.

Aparentemente, os caras da Disney não tinham as mesmas dúvidas. Eles abraçaram o projeto, apesar de observadores acharem que estavam mais interessados nos serviços a longo prazo de Burton do que em *Ed Wood*. As negociações prosseguiram durante a produção, não só com os futuros filmes de Burton na mesa, mas também com assuntos relacionados a um parque temático. Depois de ser noticiado várias vezes que o contrato estava praticamente assinado, Burton acabou voltando para a Warner Bros. E se isso diminuirá o entusiasmo da Disney com *Ed Wood*, teremos de esperar para ver. Já haverá problemas demais ao se vender o filme para o mercado do jeito que ele é. Para começar, ele não tem uma narrativa forte, o que é uma característica de todos os filmes de Burton e fonte de muitas críticas.

“É um fato consumado agora” diz o diretor. “Por que continuar falando disso? As coisas ou funcionam ou não. Este filme é igual o livro (*Nightmare of Ecstasy*). É como a memória de alguém sobre uma vida. É como um acontecimento ao qual você vai tentando dar forma. Acho isso muito mais realístico porque é como eu percebo, como me lembro das coisas, o jeito como a vida é para mim.”

Foi um trabalho para Johnny Depp viver e vestir “a memória da vida de alguém”. E como os registros do comportamento de Wood eram extremamente contraditórios, Depp teve liberdade total. Sua interpretação de “apresentador de *game show*” de Wood, facilmente a coisa mais ampla e teatral que Depp já fez, foi inspirada não nas memórias de Kathy Wood ou Dolores Fuller, mas... em Andy Hardy.

“Tim dizia coisas como: ‘Andy Hardy, Andy Hardy’”, conta Depp. “Então, fui ver materiais de Andy Hardy. E teve mais algumas coisas que apimentaram minha atuação. Fui até ele e disse: ‘Ouça Andy Hardy, mas veja Ronald Reagan’. E Tim respondeu: ‘O *mágico de Oz* ou Casey Kasem’. ‘Sim, sim, sim.’ Então misturamos tudo em um cozido e filmamos.”

“Era importante achar alguém que tivesse boa aparência”, afirma Alexander. “Não queríamos um ator que despertasse risos ao se vestir de mulher. Johnny anda como um motorista de caminhão. Não tem nada de efeminado nele.”

“Ele fica tão bem de mulher que me irrita”, diz Sarah. “Para começo de conversa, ele é um homem bonito, e então você o veste de mulher e ele fica bem melhor do que eu. E com belas pernas.”

Perguntado sobre isso, Depp declarou: “Não me sinto nem um pouco estranho. Na verdade, é assustadoramente confortável. O único momento no qual me senti estranho foi quando precisei fazer um *strip-tease*”. Foi quando a ação ficou focada abaixo da cintura. “Eles tiveram que misturar um pouco as coisas. Mas estou ficando bom em andar de salto alto.”

Depp passou no teste quando estavam filmando uma cena externa em Hollywood. Kathy Wood, que sabia sobre a produção, mas não tinha nenhum envolvimento com ela, estava voltando para casa quando viu as filmagens. Depois de se identificar e ficar nos bastidores, foi levada até o set para conhecer os atores.

“Tinha sido um mal dia para as transformistas”, conta Arquette. “Era um daqueles dias chuvosos em que seu batom fica manchado e a maquiagem borrada, por isso acho que Johnny estava nervoso. Mas ela amou Johnny. E deu a ele a carteira de Eddie, com a agenda telefônica dele e tudo o mais.”

“Não sei o que me deu para fazer aquilo”, afirma Kathy, que ficou com poucas coisas de Ed. “Apenas senti que era o que o Eddie gostaria que eu fizesse.”

Como o roteiro mostrava e Kathy concordava, o fato de Ed se vestir de mulher não a incomodava. Apesar de ficar surpresa inicialmente, ela diz: “Eu conhecia o verdadeiro Eddie, e é por isso que o amava”. Mas também é verdade, ao contrário do que o roteiro diz, que Wood não ficava desfilando assim em público. “Ele não ficava se exibindo. De vez em quando, durante as filmagens, ele colocava uma blusa feminina ou algo assim, mas não fazia aquilo para se mostrar. Não era ofensivo como algumas coisas que se vê hoje em dia.”

Na verdade, Wood poderia ser considerado o santo padroeiro de algumas das coisas que se vê hoje em dia. Sua ousadia é certamente responsável por alguns de seus seguidores. Em uma exibição recente de seus filmes em Hollywood, uma “mulher” foi ouvida fazendo um comentário com um amigo a respeito das roupas de baixo que Wood usava na Marinha. “Fiquei onze anos no exército. Forças Especiais. E as coisas não mudaram.”

Para Burton, Wood se vestir de mulher faz parte da preocupação coletiva com máscaras e disfarces tão evidente em seus filmes do Batman. “Todo mundo tem vários aspectos diferentes em suas personalidades, e acho que vivemos em uma cultura na qual eles permanecem escondidos a maior parte do tempo”, ele afirma. “Sempre senti que a pressão da sociedade é para nos manter no armário. Máscaras podem ser libertadoras. Ao se fantasiar, as pessoas podem ser mais livres. É por isso que adoro o Dia das Bruxas, você olha para as pessoas e não sabe nada sobre elas, mas se olhar para elas em suas fantasias, aquilo lhe dirá muito.”

Fora Burton, a figura mascarada mais proeminente é Vampira, com sua maquiagem de pancake, cintura fina, unhas postiças e peruca preta. O começo foi uma tortura para Lisa Marie, que fazia seu primeiro filme, e que vem a ser namorada de Burton. Mesmo assim, ela entrou na personagem. Almoçava e fazia compras com a verdadeira Vampira, Maila Nurmi, e andava pela casa vestida como uma assombração, apenas para citar algumas coisas.

“Como uma vampira, você faz várias coisas”, ela conta. “Você já sugou o sangue de um de seus amantes? Deveria tentar. Apenas um pouquinho. Você não vai parar mais.” Ela diz que o namorado adora.

Nurmi aparentemente não foi tão longe com sua personagem. Ela compreendeu suas bases sombrias, sem ter de mergulhar nelas. Apesar de ligada a Wood para sempre na mente dos fãs, só esteve com ele durante o período de *Plano 9*. Mas, do mesmo jeito que Wood, ela tem seguidores.

“Os fãs da Vampira eram jovens rapazes muito sensíveis, às vezes até efeminados”, Nurmi lembra. “Eram altos, anoréticos, tingiam o cabelo de preto, usavam maquiagem branca e roupas negras. Acho que eles eram a Vampira em suas fantasias. Não acho que fossem homens de verdade. Acho que eram do sexo masculino e meio andróginos, e, se fossem mulheres, era isso que seriam.”

Nurmi não faz ideia de como Lisa Marie se dará com o papel, mas tem uma opinião formada a respeito dos diálogos do roteiro. “Eles falam como Beavis e Butt-head. Tem o Bela, que nunca usou uma palavra de quatro letras, conversando como Howard Stern. E eu falo como uma bonequinha burra dos anos 1990.”

E fazem Kathy Wood costurar! “Não sei de que sonhos eles tiraram isso”, Kathy fala, rindo. Apesar de ela ser tudo menos um personagem de Doris Day, Kathy afirma: “Eu era inocente e desajeitada. Não sabia nada a respeito de Hollywood. Era uma secretária, e continuei sendo durante todo o tempo em que fui casada com Eddie. Acho que estava fora do meu elemento. Quando você conhecia o Eddie, não conseguia resistir a ele. Todas as suas atrizes se apaixonavam. Eddie era desse tipo de cara”.

Ela ficou excitada em ter alguém tão “bonita e glamorosa” quanto Patricia Arquette fazendo seu papel, e até lhe deu o anel de zircônio com que Eddie lhe presenteara. Já Arquette, por sua vez, internalizou o que o roteiro disse que deveria ser. Ela se tornou um pouco dona de casa, costurando e fazendo limpeza. Ela definitivamente se conecta com a aceitação de Kathy do travestismo do marido.

“Quando você encontra alguém que ama de verdade e que é a pessoa certa para você, é claro que ela terá falhas. Mas se o pior defeito da pessoa for gostar de vestir uma saia de vez em quando, tudo bem”, diz Arquette.

Enquanto Nurmi e Kathy até que aceitavam seus personagens, o filho de Bela Lugosi, Bela Jr., que era advogado em Los Angeles, ficou insatisfeito com a forma como o pai está sendo reproduzido. “Li o suficiente do roteiro para saber que ele não está sendo retratado de forma correta nem respeitosa, por isso parei de ler.” Ele não quer mais discutir o assunto, apesar de estar interessado em saber como entrar em contato com a Disney.

Lugosi fica chateado com as tiradas sobre as quatro letras que surgem sempre que alguém cita o nome do rival de seu pai, Boris Karloff, com as cenas de uso de drogas e luxúria. Martin Landau pesquisou bastante para retratar Lugosi, e defende sua interpretação. Ele não é insensível a Lugosi, e até lhe dá crédito por ser um bom ator, apesar de meio teatral. E Landau tem uma performance teatral, apesar de insistir que não é uma imitação exata. E mais importante do que a abordagem, pelo menos para Burton, é o peso que Landau dá ao papel.

“Acho que Martin teve o tipo de carreira que o faz entender tudo isso perfeitamente”, Burton afirma. “É só olhar para tudo o que ele fez, trabalhou com Hitchcock e fez uma participação especial em *A ilha dos birutas*.”

Dolores Fuller também está chateada com o filme, apesar de ser difícil entender o motivo; ela é retratada como sendo relativamente bem normal. Fuller deixou Wood depois da estreia de *A noiva do monstro*, cansada de ser associada a um bando de pessoas estranhas. Apesar de o filme não falar disso, ela acabou se tornando uma compositora de sucesso (fazendo músicas para Elvis Presley, entre outros) e empresária (de Tanya Tucker). Quando foi contatada em Las Vegas, ela e o marido, Philip Chamberlin, disseram que seu advogado estava conversando com o departamento jurídico da Disney, mas que ela poderia comentar sobre as distorções no roteiro quando a poeira baixasse. Quando a poeira baixou, ela disse que falaria sobre o assunto com a condição de que seu contato com a Disney não fosse mencionado. Quando contatada pela terceira vez, assim que lhe perguntaram sobre o acordo, Chamberlin disse: “Acordo? Que acordo?”. A Disney não quis comentar.

A pior coisa que pode ser dita sobre a representação de Fuller no filme é que ela é um pouco desajeitada, particularmente como atriz. “Dolores Fuller é provavelmente a pior atriz que já vi, e não acho que isso seja discutível”, diz Landau.

Isso era um problema para Sarah Jessica Parker. Ser ruim de propósito não é fácil. “Assisti a *Glen ou Glenda* várias vezes. Vi quanto ela era ruim várias vezes, e, ao fazer isso, não conseguia comentar a respeito. Ela era totalmente consciente. Totalmente desconfortável em frente às câmeras, completamente fechada e nem um pouco criativa. Não havia nada de instintivo. Tenho de dizer que foi bem divertido.”

Burton tem muita afeição por esses personagens, e se um teste de exibição é indicação de algo, o filme é bom. *Ed Wood* foi descrito por alguém que participou do teste como engraçado e doce, talvez semelhante a *Edward Mãos de Tesoura* em sentimento e tom. “Tem alguma coisa que me impressiona a respeito dessas pessoas”, diz Burton “uma ingenuidade estranha. E tem algo que me toca em relação às pessoas que passaram por muitas coisas e ainda têm uma certa crença”.

E ninguém passou por mais coisas do que Kathy Wood. Ela resistiu à longa queda de seu marido e, nos quinze anos que se passaram desde sua morte, ela vive desamparada, sustentando-se com uma pequena aposentadoria, seguro social, essas coisas (Ed não era bom em administrar as finanças, e os direitos de seus filmes são quase impossíveis de se determinar de quem são). Ela teve dois ataques cardíacos e passou por uma cirurgia no coração. E nem sabia que um filme sobre Ed estava sendo rodado até que um vizinho lhe contou. Ela contratou um advogado, Robert Jay Weinberg, que negociou um acordo que dava os direitos de merchandising do filme para a Disney (dos quais receberia uma pequena porcentagem), já que ela mantinha os direitos sobre a imagem de Ed. A Disney está fazendo uma campanha para que Ed ganhe uma estrela na Calçada da Fama de Hollywood. Burton, Depp, Landau, Arquette e outros mandaram cartas de apoio. É uma iniciativa legal, mas um pouco tardia.

“É como se eu estivesse em um grande poço cinza e sem fundo”, diz Kathy a respeito dos anos após a morte do marido. “Meio nebuloso, não tem começo nem fim, e é como se o mundo tivesse parado. Não foi algo justo, o jeito que ele morreu. Toda essa publicidade e festa, por que não fizeram isso antes? Ele teria adorado.”

ED WOOD... NOT¹

por J. Hoberman

Só nos Estados Unidos mesmo: Tim Burton, um dos cineastas mais lucrativos que já existiu, gasta o crédito de seu sucesso em um tributo sincero em preto e branco ao obscuro e espalhafatoso Edward D. Wood Jr. (1924-78), alcoólatra, homossexual, que gostava de se vestir de mulher e, às vezes, pornógrafo, conhecido afetuosamente como “o pior diretor de cinema do mundo”. Como dizem que nada existe nos EUA se estiver fora do olhar da mídia, também não existe essa coisa de publicidade negativa (o valor da celebridade é absoluto, como Wood sabia bem). Ser o Pior Cineasta do Mundo é personificar um conceito importante.

Jogando nas duas extremidades para evitar a mediocridade, o filme de Burton estreou nos EUA com a aprovação da Disney e do Festival de Cinema de Nova York. Não há como rotulá-lo de outra coisa senão um filme de arte, e mais doce que *Cinderela* (e quase tão assexuado quanto). O cheiro úmido dos brechós do Exército da Salvação que surgem no início de *Ed Wood* evaporam nos raios de sol simulados de uma produção da Disney com um elenco jovem e “quente”: Johnny Depp (Wood), amado pela sexy Sarah Jessica Parker e por Patricia Arquette, e admirado, mesmo que platonicamente, por Bill Murray. Ed Wood, fracassado em recuperação, é o assunto de um filme bacana para pessoas estranhas!

Wood floresceu, se é que esta é a palavra, durante o apogeu do supernaturalismo de rua da metade da década de 1950, um período de exploração dos filmes de terror e ficção científica, em plena guerra fria, produzidos para cinemas antigos do centro das cidades e também para públicos não muito críticos de adolescentes em drive-ins. Wood tinha como colegas de época William Castle e Roger Corman, mas não possuía nem a aptidão para a exploração do primeiro nem o talento para filmes de baixo orçamento do segundo. Uma cena casual com um cenário semipronto e a iluminação aparecendo são a marca registrada de Wood. Um pragmatismo desenfreado (três cenas consecutivas filmadas na mesma locação) é seu *modus operandi*.

O que caracteriza o risivelmente inepto *Plano 9 do espaço sideral* (1959) e todos os outros filmes de Wood é a não existência de um ritmo; os diálogos longos e sem objetivo entre atores sem talento; e a atmosfera quase de documentário genuinamente confusa. As montagens de cenários de ação de Wood são tão negligentes quanto um tapa na cara das preferências do público. Sua maior inovação é um efeito de xadrez para misturar cenas diurnas e noturnas. *A noiva do monstro* (1954) é mais uma ideia de um filme de terror do que um filme de terror.

Wood se estabeleceu em uma Hollywood marginal além da imaginação de Nathanael West (não é surpresa descobrir que ele acabou dirigindo filmes pornô pesados, e que seu último trabalho foi um “estudo caseiro” em 8 mm de um dos verbetes da *Enciclopédia do Sexo*).

Glen ou Glenda (1953), seu primeiro e mais substancial filme, é uma defesa apaixonada do travestismo e, conseqüentemente, da liberdade de expressão, feita na forma de uma exploração “científica” de dois corações. A narrativa enrolada de Wood baseia-se em duas histórias que são contadas por um psiquiatra para um policial. Na primeira, o atormentado Glen, sempre cobiçando as vitrines de lingerie no Hollywood Boulevard e interpretado pelo próprio Wood, se casa e vive feliz para sempre com o guarda-roupa de sua mulher. A segunda foi inspirada pelo então recente exemplo de Christine Jorgensen, uma travesti descontente que vai em frente e faz a operação.

Em *Glen ou Glenda*, o estilo de Wood já está consolidado. Cada momento significativo, e são vários, é feito com a mesma iluminação. Todos, da mulher barbada ao policial nas ruas, aparecem segurando a mesma cópia de um tabloide com a chamada: “Mundo chocado com mudança de sexo” (e o final é anunciado quando essa mesma página aterrissa em uma lata de lixo). Formalmente, todo o filme é estruturado para sugerir uma paródia anterior ao de Alan Resnais, *Mon Oncle d’Amerique* (*Meu tio da América*), com Lugosi no lugar do Professor Henri Labori. Como Labori, o astro não interage com os outros personagens. Fechado em seu laboratório (cheio de tubos de ensaio, crânios e uma bola de cristal), ele comenta a ação usando um fraque: “Atenção! Atenção! A história deve ser contada!”.

Comparado a outros maus cineastas, Wood é menos provocativo e arrebatador que o Pioneiro Negro, Oscar Micheaux, ou que a Grande

Negação, Andy Warhol. Ainda assim, em seu melhor (que significa o seu pior), a misteriosa falta de lógica de Wood deforma tanto os clichês narrativos mais simples que se é obrigado a considerá-los novamente. E quando a grande mentira da cronologia é confundida pela continuidade imperfeita de Wood, a natureza das atuações é ladeada por elementos toscos, com a noção de originalidade sendo minada pela interpolação de imagens de arquivo.

O rico realismo induzido pela falta de capacidade de convencimento dos filmes de Wood é de um interesse estético incomparavelmente maior do que as narrativas dos filmes naturalistas convencionais, mas essa forma particular de desmistificação radical não é a fonte da atual atração por ele. Estreando com críticas arrebatadoramente positivas (“um filme muito bom sobre um cineasta muito ruim”, disse o *The New York Times*), o *Ed Wood* de Burton é apenas o exemplo mais visível do renascimento de Wood, que começou com o prêmio para filmes ruins que Harry e Michael Medved criaram em 1980, *The Golden Turkey Awards*.

A escavação da obra de Wood continuou ao longo dos anos 1980. (Michael Medved, enquanto isso, se aproveitou da fascinação dos jovens por seu prêmio para fazer carreira como comentarista televisivo de filmes, e seu tratado de 1992, *Hollywood vs. America*, é um proponente direitista dos chamados valores da família). E havia dinheiro a ser ganho. A distribuidora que conseguiu os direitos póstumos do carro-chefe da obra de Wood, *Plano 9*, provou ter tino comercial ganhando uma pequena fortuna com uma década de festivais de filmes ruins.

A revista *Variety*, que ignorou os filmes de Wood quando foram lançados, agora tem anúncios da “Coleção Ed Wood” e, segundo a revista *Premiere*, há uma campanha sendo lançada para que Wood ganhe uma estrela na calçada da fama. Depois do livro de Rudolph Grey, de 1992, foram realizados dois documentários, *Look Back in Angora* e *The Haunted World of Ed Wood*, e há duas peças musicais biográficas sendo feitas.

Apesar de (ou talvez por causa disso) a trilha sonora de *Plano 9* não dar crédito para nenhuma música, ela acabou sendo lançada em CD. O filme inspirou também um vídeo documentário de 111 minutos chamado *Flying Saucers Over Hollywood: The Plan 9 Companion*, uma recriação meticulosa em quadrinhos por John Wooley, e um musical itinerante. (A homenagem mais ousada a Wood realizada recentemente é *Plano 10 do*

espaço sideral, um filme independente de Trent Harris, rodado em Salt Lake City, que trata a cosmologia dos mórmons como ficção científica dos anos 1950).

Mas, graças a Burton, a história de Ed Wood passa de *cult* para uma religião. Ao celebrar a carreira de um fracassado nato, *Ed Wood* pode ser visto como um travesti das clássicas biografias de Hollywood, um formato que, desproporcionalmente preocupada com as personalidades do showbusiness, começou a ser utilizado também nos anos 1950, e agora funciona na cultura popular norte-americana como um eterno parque de diversões da inocência nacional. E, na verdade, *Ed Wood* é tão espalhafatosamente inspirador quanto um filme sobre Alexander Graham Bell ou Al Jolson, uma história de sucesso pregando a importância de acreditar em si mesmo e o poder do pensamento positivo, demonstrando, com sua existência, que vale a pena fazer algo.

Há um momento do filme em que um incrédulo produtor de Hollywood, surpreso por uma exibição privada de *Glen ou Glenda*, proclama que aquele grotesco melodrama era “bom demais pra ser verdade”. Foi exatamente o que disseram sobre Van Gogh, trouxe. Sempre soubemos que ele era ótimo, né?

Burton é fã de Wood (como Joe Dante, que celebrou William Castle em seu *Uma sessão muito louca*, de 1993, ele pertence à escola Monstros Famosos da Cinemalândia para Fetiches Adolescentes). O filme não é nada sem conhecimento. Ele começa com um pastiche de *Plano 9* e depois todas as piadas possíveis sobre Ed são feitas. “Nossa, cadê minha blusa rosa” é a primeira fala da namorada dele.

Como em *Mystery Theater 3000*, um programa regular do canal a cabo Comedy Central, que mostra dois espectadores humanoides e espertalhões tendo de assistir a velhos filmes ruins de drive-in, a encarnação contemporânea de Wood é rigorosamente sobrevalorizada. Depp interpreta o diretor com um sorriso idiota de boneca e com cada palavra iluminada pela fé em seu próprio sonho.

Além de Depp, o resto do elenco é memorável, mas o Lugosi de Martin Landau é um show à parte. (“Estão pouco se fodendo para Bela”, diz um triste Lugosi ao se encontrar com o fã Eddie Wood.) Graças à performance de Landau, uma mistura de orgulho ferido com gratidão agonizante, *Ed Wood* é mais uma nota de rodapé na biografia de Lugosi do que uma

celebração para Wood. Condenado a uma autoparódia, ressuscitado pela câmera, a função de Lugosi é a pura essência do estrelato negativo, ele é uma falha de sucesso, o Ed Wood de Ed Wood. O Oscar de Landau prova isso.

Enquanto explora a vida suja e terna de seu personagem, *Ed Wood* depende muito dos filmes de Wood. Burton, de certa forma, naturaliza o vídeo *Look Back in Angora*, que usa trecho da obra de Wood como base para a biografia, enquanto monta o quebra-cabeça sobre o milagre de como aqueles textos sagrados foram criados. A cena mais apropriada tematicamente mostra Ed e sua equipe submetendo-se a um batismo coletivo (isso aconteceu mesmo!) para assegurar que a Igreja Batista de Beverly Hills bancasse *Plano 9*.

No evangelho segundo Burton, Wood é tão solícito com seus atores que filma cada cena uma única vez. Como Warhol, seu mantra era “Esta ficou perfeita!”. É claro que *Ed Wood* é absolutamente impecável, moldado perfeitamente igual às outras produções de Burton. A cuidadosa réplica das composições casuais de Wood lembra outra marca registrada de Hollywood, o Buena Park Palace of Living Art, o palácio da arte viva, onde a Mona Lisa é reproduzida com extravagantes dioramas, e a Vênus de Milo é melhorada; além de ser colorizada, ainda tem seus braços perdidos restaurados. Ed Wood é o Palace of Living Art ao contrário. A arte não é reproduzida de forma brega; o brega acaba sendo lembrado como arte.

Não menos do que o homem que lhe dá título, apesar de ser de uma forma diferente, *Ed Wood* é um filme profundamente centrado em si mesmo. Por qualquer que seja o meio utilizado, cinema ou televisão, o mundo inteiro é submetido à visão do diretor; tudo é pontilhado com uma iluminação *noir* e inundado por chuva cenográfica, uma versão luxuosa dos filmes de terror baratos. A brincadeira mais elaborada envolve o mecanismo do trem fantasma de um parque de diversões. O momento mais forte mostra Lugosi reprisando seu atormentado discurso de *A noiva do monstro* (“Casa? Eu não tenho casa!”) em uma esquina de Hollywood. A cena mais inspirada permite a Wood se encontrar com seu ídolo, Orson Welles, em um boteco, e assim ganhar ânimo para terminar sua “obra de arte”, *Plano 9*.

O filme começa com Ed Wood rodando um filme no cemitério. Ele diz que Hollywood é uma mansão cheia de fantasmas inquietos, mas o filme é uma casa mal-assombrada de Hollywood do mesmo jeito. Ao contrário de *Look Back in Angora*, que incluiu filmagens do declínio de Wood, Burton preferiu acabar a história de forma positiva. De acordo com *Nightmare of Ecstasy*, *Plano 9* nunca teve um lançamento nos cinemas de Los Angeles, mas em *Ed Wood* há uma estreia de gala em um Panter Theatre lotado. Reconhecido nos filmes como nunca foi em vida, o gênio de *Plano 9* é festejado por um público em êxtase: nós!

O circuito de autocongratulação está completo. “Este é o filme que fará que se lembrem de mim”, diz o herói de Burton na estreia de seu *Plano 9*. Parece inconcebível que os diretores D.W. Griffith, Josef von Sternberg ou mesmo Orson Welles, para citar apenas três, serão tão canonizados, quando talvez a própria presença deles afastaria o público. Mas *Ed Wood* é um jeito alternativo de contar uma história do cinema. O filme possui uma estética bem diferente, equivalente a lançamentos da mesma época, como *Forest Gump*, *Nell*, *Debi & Loide*, *A família Sol*, *Lá, Si, Dó na Casa Branca*, *Teoria do amor*, e o vindouro *Os babacas*, nos quais mentes simplórias são sinônimo de uma inocência cativante e a virtude é um fator de baixa inteligência.

Deliberadamente ou não, *Ed Wood* serve para desconstruir todos os tipos de pretensão de Hollywood. E depois construir tudo outra vez, novinho e brilhante. Na melhor tradição norte-americana, Ed Wood renasce, e renasce para vencer. Deixemos que o menor denominador comum comande. Apesar de o letreiro final contar que Tor Johnson conseguiu grande fama como o melhor vendedor de máscaras de Dia das Bruxas, a melhor ironia do filme é a maneira como liquida a própria ironia.

ED WOOD

resenha de Kim Newman

Hollywood, 1951. Edward D. Wood Jr.; um trabalhador de estúdio com ambição de se tornar diretor-escritor-ator, encena uma peça fracassada com sua namorada, Dolores Fuller, como estrela. Ao saber que o produtor George Weiss tinha planos para um filme sobre Christine Jorgensen, Ed se candidata a dirigir *I Changed My Sex*, alegando que seria qualificado por também se travestir e conseguir persuadir o decadente Bela Lugosi a fazer o filme. Ed usa seu roteiro para revelar seu fetiche por malhas angorá para Dolores, que fica chocada, mas concorda em aparecer no filme em um papel baseado nela mesma.

Quando o filme, agora chamado de *Glen ou Glenda*, não consegue lhe dar um contrato com um estúdio, Ed tenta conseguir financiamento para um filme de terror, *A noiva do átomo*, que teria Bela, Dolores e Tor Johnson no elenco. Ed acaba colocando a atriz Loretta King, que ele conheceu em um bar, no papel de Dolores, pois ela se oferece para investir US\$ 60 mil no filme. O problema é que Loretta só tinha US\$ 300, forçando Ed a levantar dinheiro de um frigorífico, cujo dono insiste que seu filho seja o herói. Quando o agora *A noiva do monstro* estreia, Dolores desiste. Ed convence Bela a se internar e cuidar do vício em morfina. Lá ele conhece Kathy O'Hara, que se apaixona por Ed, mesmo ele contando sobre seu travestismo. Bela sai do hospital e Ed filma algumas cenas com ele para um próximo filme, mas Bela morre.

O senhorio de Ed diz que a igreja Batista que frequenta quer financiar filmes religiosos, e o diretor convence os membros da igreja a financiar sua produção de ficção científica, *Ladrões de túmulo do espaço sideral*, que será realizada em cima das filmagens feitas de Lugosi. Ed faz que todo o seu elenco seja batizado e coloca o quiroprata de Kathy, Tom Mason, como dublê de Lugosi. Durante as filmagens, os membros da igreja insistiram que o filme se chamasse *Plano 9 do espaço sideral*. A pressão fez Ed sair das filmagens e ir para um bar, onde se encontrou com

seu ídolo, Orson Welles. Depois desse encontro, Ed fica inspirado a terminar o filme, e acredita que será lembrado por ele.

Os créditos de abertura de *Ed Wood* evocam perfeitamente o visual e o som de *Plano 9*, completados com os nomes aparecendo em lápides e um modelo engraçado em preto e branco do famoso letreiro de Hollywood. O que se segue é uma introdução zombeteira de Jeffrey Jones como Criswell na primeira das várias personificações incríveis dos bizarros personagens da vida real. Mas uma segunda camada de referências surge quando a câmera passeia pela maquete, evocando memórias não só de imagens chatas do verdadeiro Ed Wood, mas também de uma abertura similar à de *Os fantasmas se divertem*. Apesar de Burton pegar o projeto feito por outras pessoas, o filme acabou sendo infiltrado pela Vida e a Arte de seu diretor.

A contínua evocação dos filmes anteriores de Burton continua se misturando com a recriação de *Glen ou Glenda* e *A noiva do monstro*; a relação de Wood e Lugosi é similar à de Burton e Price. A presença de Depp no interior meio gótico da última casa de Lugosi evoca *Edward Mãos de Tesoura*, enquanto a monomania hiperativa de Ed e sua voz peculiar lembra muito Pee-Wee Herman. Burton compartilha com Wood uma falta de interesse pelas noções convencionais de Hollywood de construção de personagens, compensando a instabilidade de seus filmes com um tom bizarro e irrepreensível. É irônico que, com sua abordagem cômica e elíptica, *Ed Wood* seja a trama mais bem amarrada de Burton, com o visual nunca superando a emoção, com sua estranheza constante nunca sendo interrompida pela ação da segunda unidade, como acontece nos filmes do Batman.

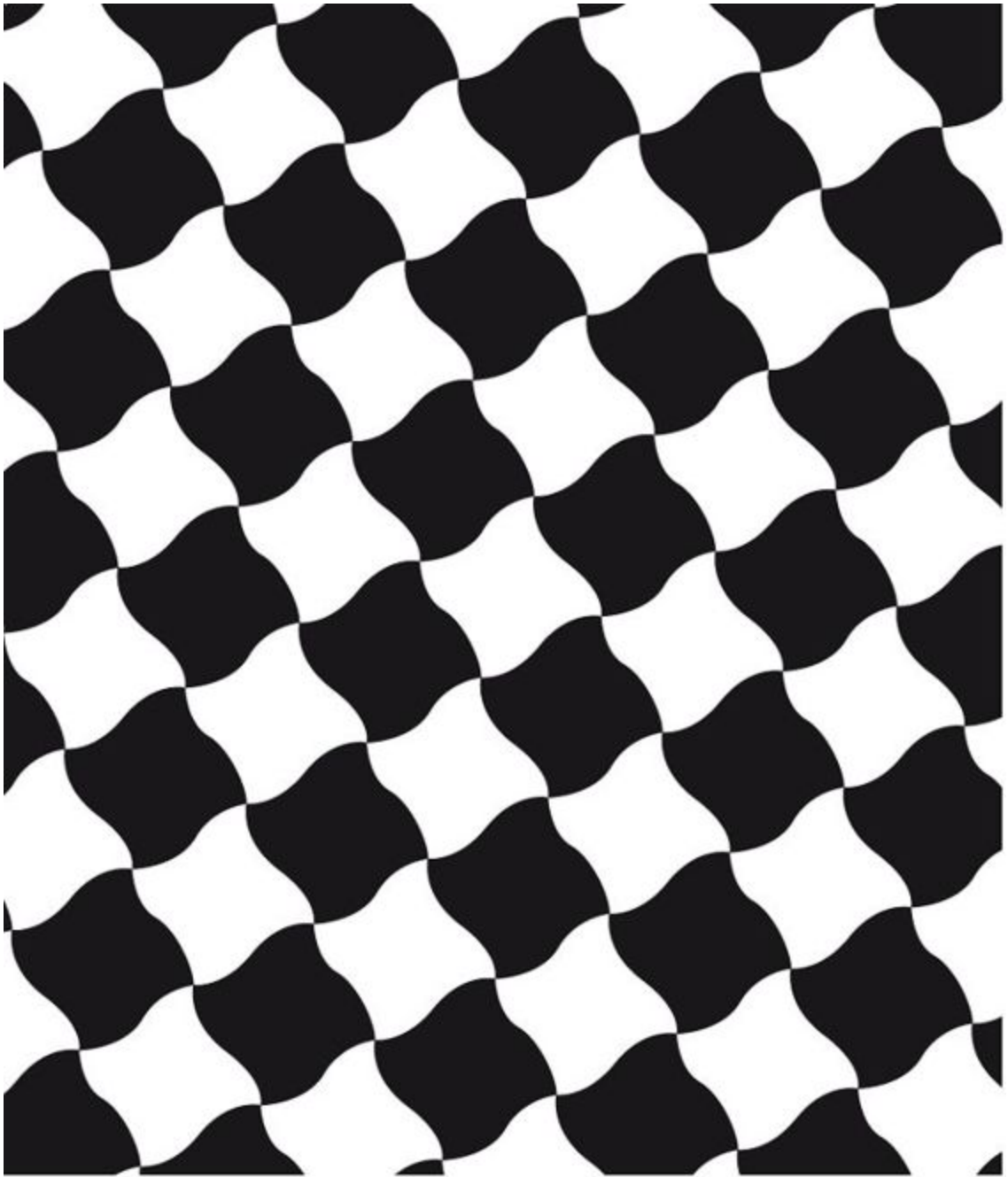
Tendo usado o livro de Grey como base, a veracidade dos fatos no filme em geral é duvidosa. Loretta e Dolores deram versões diferentes para uma ser substituída pela outra em *A noiva do monstro*, e os roteiristas optaram pela mais estranha e engraçada (Loretta não tomar líquidos). Muita coisa é omitida por contradizer a relação mostrada no filme entre Wood e Lugosi, incluindo casamentos não mencionados de ambos e contatos profissionais importantes (Wood com o produtor Alex Gordon e o papel de Lugosi em *The Black Sheep*). O encontro de Wood com Welles é uma ficção inspirada que ganhou vida pela impressionante performance de Vincent D'Onofrio. Seu egocêntrico Welles é tão excluído quanto Wood,

encaixando-se perfeitamente com os outros excêntricos do filme ao manter um papo casual sem perguntar por que Ed está vestido de mulher.

Apesar de o filme não resistir em garantir risos fáceis com as excentricidades de Ed e a rapidez com que rodava seus filmes, Burton e seus colaboradores fazem isso com muita dignidade, o que acaba deixando a coisa toda tocante. Há um toque de ironia contemporânea quando Lugosi afirma, orgulhoso: “Sou a primeira celebridade a fazer reabilitação”, mas o filme é tão cativante quanto Wood era com o velho ator.

Tim Burton continua um diretor reticente, relutando em mostrar o que tem na manga mesmo quando continua a experimentar obsessivamente o gênero da biografia. Isso é refletido em um estranho vácuo no meio do filme, quando ele se recusa a examinar a fonte da loucura, ingenuidade e condução implacável de Wood, sua integridade desequilibrada (de um jeito meio diferente, *Glen ou Glenda* é um filme de arte) ou mesmo seu travestismo. As cenas que geram mais emoção vêm da devoção de Ed à sua trupe (quando dizem que ele é a única pessoa na cidade que não faz julgamentos, Ed responde: “se pudesse, não teria nenhum amigo”), ou a inexplicada devoção deles a Ed (Bela inveja o amor que Kathy tem por Ed, e diz que nenhuma de suas esposas pularia de um carro em movimento por ele).

Quando Kathy pressiona Ed a respeito de seu passado, ele fala de seu amor por revistas *pulp*² e seriados de rádio, e não dele mesmo. Assim como Kathy, somos encantados, divertidos e apresentados a pessoas inesquecíveis, mas não descobrimos nada sobre a Vida e a Arte de Ed Wood ou de Tim Burton.



MARTE ATACA!

TIM BURTON

1997



[MARTE ATACA!]
1997

INSPIRAÇÃO MARCIANA – OS *CARDS* NO CHICLETE

por Chuck Wagner

OS ANOS 1950 viram a primeira onda de avistamentos de discos voadores. Logo os filmes estavam tomados pelos dois pilares de ameaças da era Eisenhower: OVNI e guerra. Foi durante esse período que um jovem chamado Len Brown começou sua carreira. Trabalhando para a Topps, ele e sua dedicada equipe criaram, em 1962, a evocação talvez definitiva do que sobrou da paranoia da década anterior: a infame série de *cards Marte ataca!*. A Topps, que detém os direitos do conceito do pacote de chiclete com *card*, acrescentou uma ameaça macabra do Planeta Vermelho a seus quadrados de chiclete cor-de-rosa.

Brown, que compôs os *cards* e trabalhava na Topps, tinha apenas 21 anos na época. Havia entrado na empresa aos 18, tendo como mentor Woody Gelman, um amigo e ex-editor de revista que tinha sido contratado para criar novas ideias para *cards*. Brown trabalhou na coleção de *cards Centenário da Guerra Civil*, de 1962, um precursor improvável de *Marte ataca!*. “Foi durante essa série que o artista *pulp* veterano Norm Saunders foi contratado por Gelman para pintar imagens maravilhosamente detalhadas, que não tinham mais do que 13 x 18 centímetros”, contou Brown. “A série, mesmo sendo violenta e todo o resto, foi um grande sucesso.”

E a bem-sucedida série de *cards* da Guerra Civil fez Brown e Gelman discutirem conceitos para uma coleção de ficção científica. Gelman era um ávido colecionador de revistas *pulp* e tinha a coleção completa da *Amazing Stories* da época em que foi escrita por Hugo Gernbach. “Finalmente tivemos a ideia de fazer uma versão moderna de *Guerra dos mundos*. A princípio, consideramos o título *Ataque do espaço*, mas, por fim, decidimos chamar a série de *Marte ataca!*. Depois de trabalhar com Wally Wood na idealização dos *cards*, decidimos nos aliar a Bob Powell (um maravilhoso artista e quadrinista talentoso), e mais uma vez a Norm

Saunders. Bob faria os desenhos a lápis e Norm os pintaria direto, na mesa de ilustração”, contou Brown.

“Desenhamos 55 *cards* para a série e ficamos muito orgulhosos deles. Logo que o produto foi impresso, foi distribuído em várias lojas do Brooklyn como teste. Os resultados foram irregulares. Duas lojas venderam muito bem, e rapidamente. Os clientes das outras duas demonstraram muito pouco interesse pelo produto.”

A Topps aumentou a abrangência do teste e enviou *cards* para algumas cidades no Leste, mas logo começou a ter publicidade negativa devido ao alto teor de sanguinolência de sua coleção. Brown explica: “Era meio chocante para a chefia chamar a atenção por isso, afinal, criamos nossa tradição em *cards* com as coleções *Bandeiras do Mundo*, *Trens*, *Presidentes dos EUA* e outros projetos do tipo. A única controvérsia que tínhamos enfrentado fora com a coleção do Elvis Presley (quando Elvis era visto como um dos maiores incentivadores da delinquência juvenil). Assim, a coleção *Marte ataca!* não foi vendida em outros lugares. Não houve nenhum outro envio. Apenas as pessoas que tiveram a sorte de comprar se lembravam deles décadas depois. Os *cards* originais se tornaram a série mais valiosa que a Topps lançou, fora as de esportes durante a década de 1970. Ouvimos que os *cards* avulsos eram vendidos por cinco a dez dólares cada. Nos anos 1980, soubemos que o preço da série completa estava por volta de 1.500 a 2.000 dólares”.

Brown dá detalhes de como os *cards* eram criados: “Woody e eu trabalhávamos juntos bolando as cenas. Woody, ex-animador da equipe de Max Fleicher e da Paramount, desenhava um rascunho da ideia. O material era enviado para Bob Powell, que alterava dramaticamente as imagens como se fossem capas de uma das edições da revista *Pulp*. Quando a série foi pintada, escrevi as descrições na parte de trás dos *cards* e também as legendas na parte da frente. Aqueles eram dias em que eu não via a hora de chegar ao trabalho e me encontrar com Woody para planejar os *cards* de ficção científica. Que jeito incrível de ganhar a vida. Eu tinha muita sorte”.

Os *cards* emergiram do limbo no meio dos anos 1990, depois do pastiche *Dinossauros atacam!*, lançado na metade da década anterior, mostrando que o conceito, forte demais para o seu tempo, poderia encontrar um público entusiasmado nos dias atuais, ansioso por abraçar o

massacre sangrento. “Provavelmente, ao longo dos anos, tenhamos recebido mais pedidos para reimprimir *Marte ataca!* do que qualquer outra de nossas séries”, afirma Brown. “Testamos o conceito de reimpressão há cinco anos, quando reimprimimos uma série do Batman da década de 1960. A coisa funcionou muito bem, e imediatamente fizemos planos para *Marte ataca!*. Após um problema aqui e outro ali, conseguimos relançá-la (em 1994).”

Brown trabalhou com Gary Gerani na Topps para desenhar novos *cards* interpretados por Earl Worem usando o estilo tradicional da primeira coleção. “Gary fez o restante da arte da coleção de 1994”, Brown contou. “Na verdade, as pinturas de Earl foram feitas uns dois anos antes, quando pensamos em fazer uma série com 66 *cards*.”

O sucesso da nova linha de *cards* fez a Topps lançar uma revista em quadrinhos de *Marte ataca!*, com Brown escrevendo histórias para as minisséries de 1994. “A linha de quadrinhos pareceu algo natural para a Topps. Apesar de a ficção científica não ter tanto apelo nos quadrinhos, achamos que *Marte ataca!* tinha um número suficiente de seguidores para fazer aquilo funcionar para nós. Fico maravilhado em ver a coisa renascer novamente este ano (1996). Na Topps, acreditamos e provamos que não é preciso ser uma editora de super-heróis para fazer sucesso”, concluiu Brown.

JOIAS ESCONDIDAS

por Anthony C. Ferrante

Com o orçamento de filmes pequenos e grandes subindo como foguetes ao céu, bem acima do antes impossível valor de US\$ 100 milhões, não é absurdo imaginar que em breve teremos um filme que custará US\$ 260 milhões. E, de acordo com o escritor Jonathan Gems,¹ este seria o orçamento necessário pelo colocar em prática a primeira versão do roteiro de *Marte ataca!*.

“Disseram que precisava reduzir o orçamento. A Warner Bros. não quer fazer por mais de US\$ 60 milhões, então eu precisava reduzir US\$ 200 milhões. Era um exercício incrível diminuir todo esse valor e ainda manter um bom roteiro”, conta Gems.

Com o diretor Tim Burton ligado ao projeto, independente do orçamento, os resultados serão visualmente arrebatadores, e é por isso que o roteirista de 42 anos tem poucas preocupações a respeito de seus pequenos homenzinhos verdes de Marte chegarem às telonas intactos. “Quando estava escrevendo o roteiro, não me preocupei com quanto as coisas iriam custar. Estava preocupado com a visão da coisa toda. Tim e eu concordamos que não queríamos fazer um filme como *A invasão dos discos voadores* ou *A ameaça veio do espaço*, em que o espectador nunca tem a impressão de que a coisa está acontecendo de verdade. Normalmente tudo acontece com apenas um cara e a namorada dele. Imaginamos que este seria um filme com um grande orçamento, planejado originalmente como um lançamento de verão. Então, sentimos que deveríamos fazer algo que parecesse ocorrer em escala mundial.”

Trabalhando com Burton, Gems reduziu os 60 personagens principais para 23, e a destruição mundial foi reduzida a três grandes cidades. “Lembrem-se de que isso foi muito antes de *Independence Day* ser escrito”, Gems lembra. “Tínhamos coisas como Manhattan sendo destruída completamente, prédio por prédio, com a Casa Branca vindo abaixo e o Empire State também. Eles imaginaram que isso seria caro demais, então cortamos a maioria dessas coisas para reduzir custos. Mas

conseguimos manter a sensação de destruição global mostrando pequenos detalhes em vez de uma visão panorâmica.”

Marte ataca! pode ser derivado de uma coleção de *cards*, mas Gems aponta que os métodos de criação de Burton são muito parecidos com a perspectiva não convencional do filme. Afinal, onde muitos diretores têm visões, Burton tem sonhos. “Uma vez ele me contou que tinha tido um sonho terrível. Disse que estava sendo perseguido por uma rosquinha gigante em uma praia. Depois me contou sobre outros dois sonhos, e percebi que eram muito parecidos com seus filmes. Acredito que ele tira algumas ideias de seus sonhos.”

Apesar de *Marte ataca!* ser a primeira colaboração oficial da dupla a ir em frente, Gems trabalha com Burton desde o primeiro *Batman*, de 1998 (sua grande contribuição no filme foi convencer Burton a se livrar de Robin). “Cheguei para reescrever o roteiro de Sam Hamm, mas tive de desistir por causa da greve dos escritores. Tim e eu continuamos mantendo contato e nos tornamos amigos. Um dia, ele me chamou para que eu escrevesse um roteiro baseado em *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe.”

Apesar de a clássica história já ter sido filmada várias vezes, Gem admite que a visão de Burton era um pouco diferente. “Ele queria fazer uma comédia em Burbank. Se você se lembrar, a história de Poe é um conto de terror extremamente depressiva. A ideia de Tim era dar um toque diferente, tornando-a engraçada e contemporânea ao fazer que se passasse no subúrbio. Era uma abordagem brilhante.” Apesar de tanto a Warner quanto Burton quererem fazer o filme, parece que sempre havia algo no caminho, apesar de Gems dizer que este era o filme que Burton sempre mantinha guardado no bolso. “Provavelmente é o melhor roteiro que já fiz e que não foi produzido. Tim adora, e um dia nós o faremos.”

Com aquela colaboração sendo um sucesso, Gems viu o abandono temporário de sua casa em Londres para escrever *A queda da casa de Usher* se transformar em uma residência permanente em Los Angeles, quando pegou um novo trabalho com Burton, dessa vez para bolar uma continuação para *Os fantasmas se divertem*. Tentando evitar imitar o original, Burton sugeriu que Gems usasse a ideia de uma história lendária de surfe, sobre uma garota “que chama a onda” como o ponto de partida para algo que se tornaria *Bettlejuice goes Hawaiian*. Tim achou que seria

divertido usar o surfe como pano de fundo para um filme de praia misturado com certo expressionismo alemão, pois as duas coisas se tornam muito fortes juntas.

A trama seguia a família de Jeffrey Jones até o Havaí, onde o patriarca estaria desenvolvendo um novo resort. Logo eles descobririam que estavam construindo sobre o solo sagrado onde fora enterrado um grande *kahuna*. O espírito voltava para causar problemas, e apenas uma pessoa poderia ser chamada para ajudar: Betelgeuse. “Para conseguirem os serviços de Betelgeuse, Jeffrey Jones e Catherine O’Hara meio que têm de vender sua filha (Winona) para ele, e então várias coisas loucas acontecem, incluindo um campeonato de surfe que Betelgeuse tem de vencer usando magia”.

Michael Keaton e Ryder concordaram com o filme, mas apenas se Burton o dirigisse. A Warner ofereceu a Burton a escolha entre *Batman – o retorno* ou *Beetlejuice goes Hawaiian*, e ele naturalmente escolheu o primeiro. “Foi uma escolha difícil, mas a Warner queria muito que ele fizesse *Batman*, e lhe fizeram uma proposta incrível, que ele não tinha como recusar. Basicamente eles davam carta branca, US\$ 80 milhões de orçamento e o poder de decisão sobre a edição final. Lembro de alguém dizendo que aquele era o filme de arte mais caro já feito, e apenas Tim poderia se sair bem com algo assim.”

O roteiro do novo *Bettlejuice* ainda pertence à Geffen Productions, e Gems acha que, como nenhum dos atores originais retornará sem Burton, o filme provavelmente não será feito. “Agora já não dá mais para fazer mesmo. Winona está velha demais para o papel, e o único jeito de fazer seria com um elenco novo.”

Outro projeto no qual Gems trabalhou com Burton foi uma adaptação do livro *The Hawkline Monster*, de Richard Brautigan, sobre uma dupla de pistoleiros do Velho Oeste que estão se preparando para se aposentar e decidem fazer um último trabalho. “Basicamente, eles são contratados por duas irmãs gêmeas para matar o monstro que vive no porão delas. Os dois caubóis percebem que mataram pistoleiros e todos os tipos de pessoas ao longo dos anos e, mesmo nunca tendo matado um monstro antes, imaginam que darão conta.”

Burton chegou bem perto de tirar o projeto do papel quando Clint Eastwood e Jack Nicholson concordaram em estrelá-lo, mas a coisa

acabou desandando quando Clint desistiu do papel para fazer outro filme. “Todos estavam animados e acordos foram feitos, mas quando Clint resolveu sair, Jack também desistiu, pois foi a possibilidade de trabalhar com Clint que o tinha convencido” lembra Gems, que diz que o filme poderia ter sido feito com outros atores e outro diretor.

Enquanto Burton manteve Gems ocupado ao longo dos anos, o projeto mais intrigante dos dois foi um roteiro baseado em um sonho do diretor. “Ele me ligou um dia e disse que tinha visto um filme em um sonho e queria conversar comigo a respeito. Então, fui até sua casa e ele me disse que o sonho era sobre três garotas dançando no deserto de Nevada com roupas de dançarina de cabaré. A única coisa estranha é que as três tinham cem metros de altura. Pensei: ‘como isso pode ser uma ideia para um filme? É loucura’. Depois, fui para casa, refleti um pouco e acabei pensando em um filme inteiro que poderia sair daquilo.”

O resultado foi um roteiro chamado *Go Baby Go*, uma espécie de variante de *A mulher de quinze metros de altura* que mostra três dançarinas que são contaminadas por uma nova arma militar em fase de testes e ficam com cem metros de altura. “O problema é que elas adoram música; então, a única coisa que fazem é procurar por boa música e um lugar para dançar. Quando elas começam a crescer, os militares ficam envergonhados, querem acabar com elas e esconder a sujeira embaixo do tapete.”

Enquanto Burton expressou interesse pelo filme, a refilmagem de *A mulher de quinze metros de altura* realizada pela HBO esfriou seu ânimo. “Era algo novo antes daquilo, mas então surgiu a refilmagem e aquilo o desanimou.”

Gems começou a carreira como escritor de peças de sucesso em Londres, e mudou a marcha da carreira nos anos 1980 para reescrever a segunda versão cinematográfica de *1984*, de George Orwell. Depois de ter o gostinho de escrever um roteiro, é difícil voltar atrás. Tendo trabalhado em muitos filmes ao longo dos anos, Gems considera que sua grande decepção foi a adaptação fiel de *Frankenstein*, de Mary Shelley.

“Havia uma companhia chamada Spring Creek Productions que tinha a ideia de refilmar *Frankenstein* estrelando Arnold Schwarzenegger. Mostrei interesse em escrever o roteiro, mas disse que deveriam esquecer Schwarzenegger, chamar o filme de *Frankenstein de Mary Shelley* e ser

fiéis ao livro. A trama não é exatamente uma tragédia de terror romântica, e achei que a história de se ter um filho e o que acontece quando você o abandona funcionaria bem no cinema. Então, escrevi o roteiro, e estávamos nos preparando para enviá-lo para que as escolhas do elenco fossem feitas quando um executivo amigo meu pegou a ideia e a apresentou para a Columbia. Eles gostaram, e aquilo se tornou uma corrida entre as duas companhias. Eles acabaram conseguindo um diretor e o elenco antes do roteiro e nos venceram. Alguém me disse uma vez que, quando acontece uma corrida como essa, é sempre o pior roteiro que acaba ganhando, e foi exatamente o que aconteceu.”

Prestes a dirigir seu primeiro longa, uma comédia de baixo orçamento chamada *The Tread*, Gems sente que sua experiência trabalhando com Burton foi muito recompensadora, divertida e agradável. “Tim mora em sua imaginação”, conclui Gems. “Não há mais ninguém nesta cidade que seja capaz de fazer coisas assim, e é por isso que me sinto um sortudo por ter tido a oportunidade de trabalhar com ele.”

HOMENS SÃO DE MARTE, MULHERES SÃO DE VÊNUS

por Christine Spines

Tim Burton está se refugiando docemente no pescoço de um marciano. Seu nariz está firmemente encostado naquela área segura onde o ombro se encontra com o pescoço. Logo acima dessa zona de amor confortável está o rosto delicado de Lisa Marie, a alienígena em questão e namorada do diretor há quatro anos. Ela usa um cabelo gigante em forma de colmeia que faria qualquer mulher de astronauta ficar com ciúme. Seu vestido é uma mistura de Madonna com Mortícia e o visual da banda B-52's.

Em meio a cafeteiras, pedaços de queijo, bolachas e uma grande pilha de donuts, os dois oferecem uma demonstração pública de afeto ao lado da mesa de lanches. Eles não disseram uma única palavra um para o outro em quase dez minutos. Estão apenas de mãos dadas, olhando nos olhos um do outro, encostando os narizes. Ninguém se arrisca a chegar perto. É um dos poucos intervalos que Burton faz durante o longo dia de filmagens de *Marte ataca!*, sua excêntrica comédia sobre marcianos invadindo a Terra. Nada de *Independence Day*; o filme de Burton é um conceito mais simples e menos tecnológico do que acontece quando um exército de pequenos homenzinhos verdes chegam com seus discos voadores a Las Vegas, à Casa Branca e à casa da vovó, apontando suas armas de raio para tudo que se move.

Lisa Marie tem a honra de ser a única marciana de carne e osso no filme. Seu penteado em forma de torre é mais do que uma homenagem aos cabelos dos anos 1960, ele está escondendo seu crânio marciano grande e horroroso. Em um filme de Tim Burton, o alienígena, o monstro, o excluído ou o estranho sempre terão um papel de destaque.

Se Burton parasse de pensar no filme por um segundo, perceberia que é o dia do Oscar em Hollywood. O dia em que os telefones param de tocar às quatro da tarde, as ruas ficam desertas e um silêncio quase religioso se abate sobre a cidade. É como Jerusalém em um sábado. Mas aqui, nos estúdios da Warner, uma prazerosa falta de preocupação com o prêmio domina o set. Apenas os motoristas parecem saber que estão perdendo uma noite boa para ganhar dinheiro.

A próxima cena está pronta para ser rodada. O cenário é tudo o que se poderia esperar de Burton: o quarto do Kennedy, um ninho de amor secreto que diziam existir na Casa Branca, onde o presidente e amigos poderiam convenientemente conduzir seus casos extraconjugais. É um generoso espetáculo de perversão e bom gosto do outro mundo; um cômodo circular que parece uma tumba com sofás alongados e uma cama redonda afundada no meio, como se fosse uma banheira. Se houvesse uma suíte de lua de mel no Taj Mahal, ela seria assim.

Os sete minutos de Burton no paraíso acabaram, e o diretor e Lisa Marie se separam. Burton anda através do estúdio com uma rapidez impressionante. Suas pernas compridas e seus coturnos o empurram para a frente. Com todo o estilo descolado de seus filmes, Burton tem um visual bem antiquado. Ele se encaixaria bem em uma praça de alimentação de Nova Jersey em 1988: jeans preto, camisa preta desabotoada, o rosto doce e inocente e os cachos desgrehados como o cabelo da Medusa. Ele se parece com alguém que ouve The Cure, e ele ouve mesmo.

Na cena a ser filmada, Short, que faz um assessor de imprensa presidencial safado, convida a misteriosa e muda alienígena Lisa Marie para ir ao ninho de amor do presidente para um rala e rola, sem saber que assim está dando à extraterrestre todo o acesso que ela deseja.

Burton está com o rosto colado no gigante tanque de peixes tropicais que é uma das paredes do cenário. A ideia é filmar alternadamente Short e Lisa olhando um para o outro através do aquário, como se a cabeça deles estivesse lá dentro. Mas os peixes não estavam cooperando. Cada vez que as câmeras começavam a filmar, Short dizia sua fala ("Bem estiloso, não?") e eles desapareciam misteriosamente no fundo do tanque.

Uma equipe de agitadores de peixes usando longos pedaços de pau com redes na ponta tentava fazer que os animais saíssem do esconderijo agitando o fundo do aquário. Os peixes voltavam a nadar relutantemente, Burton gritava "Ação!", Short dizia sua fala e os peixes desapareciam. De novo e de novo. A cena rápida e fácil repentinamente está levando muito tempo. Lisa Marie saiu do set para se encontrar com dois visitantes, sua professora de ioga, que está usando um grande turbante, e uma pessoa chamada Cherry Vanilla. Mesmo assim, Burton continua sorrindo.

Entre as tomadas, Short assobia “Disco Baby” e dança pelo cenário. Burton ri o tempo todo. Se ele está sentindo alguma pressão naquele momento, não deixa transparecer. Parece estranho que o cara responsável por essa extravagância de US\$ 80 milhões cheia de estrelas (Jack Nicholson, Annette Bening, Danny DeVito, Glenn Close, Pierce Brosnan) esteja tão tranquilo enquanto os ponteiros do relógio não param de andar, tomada após tomada de uma mesma cena. Está ficando tarde. Eles pedem comida para o jantar.

Enquanto isso, um pequeno grupo de pessoas se rendeu ao Oscar, reunindo-se em volta de uma TV fora do cenário para assistir à premiação. Ouve-se um tema musical quando Susan Sarandon aceita seu troféu de melhor atriz por *Os últimos passos de um homem*. Ela está chorando. A câmera mostra Tim Robbins o tempo todo. Ele está muito orgulhoso dela! Lisa Marie e seu cabeleireiro vão até a TV. Sarandon agradece a uma freira. Burton passa por ali, assiste por um momento e, tímido, pergunta em voz alta: “Ei, pessoal, o que é que está passando?”.

O talentoso e absorto garoto prodígio é um papel que Burton já dominou. Para os executivos de estúdio que procuram o filme que faça sucesso entre a geração X, Burton é o gênio criativo que faz filmes estranhos que eles não entendem, mas que a molecada adora. Desde que seu primeiro filme, em 1985, se tornou um sucesso de bilheteria, Burton conseguiu dar à sua sensibilidade bizarra um enorme verniz comercial, atingindo o sucesso com todos os seus projetos seguintes. É um recorde invejável, mas é algo que faz que o artista Burton também tenha a difícil responsabilidade de ser o Burton que ganha muito dinheiro.

Durante a produção de *Batman – o retorno*, o fardo da responsabilidade começou a incomodá-lo. Apesar de o filme ter arrecadado US\$ 163 milhões nos EUA, houve muita polêmica devido a seu tom sombrio, e foi visto por muitos como um grande fracasso, custando muito mais que o original e faturado muito menos. Burton começou a se questionar se deveria continuar em Hollywood. Ele caiu em depressão e se tornou ainda mais reservado e pouco comunicativo, indispondo-se com vários amigos e colegas. “Tim é legal e agradável enquanto precisa de você”, conta seu bom amigo e diretor Henry Selick. “E então ele pode simplesmente parar de ligar.”

Marte ataca! marca um grande aumento de fé para Burton. Ele fez um grande esforço para levantar algumas cercas e, depois de uma ausência de quatro anos, fez as pazes com um conhecido antigo: os filmes de grande orçamento. A maioria das pessoas próximas a Burton diz que se apaixonar por Lisa Marie foi o que o afastou do abismo. No carnaval do absurdo que é Hollywood, Lisa Marie parece ter dado a ele um foco na vida fora do trabalho, ou, no mínimo, um pescoço quente para escapar do mundo pré-fabricado de alienígenas, queijos e peixes estrelas.

Quando o roteirista Jonathan Gems entrou em uma loja de besteiras em Melrose e comprou dois saquinhos de *cards*, um com imagens bem sangrentas de um subúrbio sendo destruído por dinossauros, e o outro mostrando um exército de marcianos atirando com suas armas de raios em loiras seminuas, imediatamente soube que aquela sensibilidade brega e anárquica tocava fundo em Burton. De cara, o diretor adorou a ideia de fazer um épico de dinossauros destruindo casas geminadas, mas achou que seu filme ficaria muito parecido com *Parque dos dinossauros*, de Spielberg. E sobre os *cards* de *Marte ataca!*, não tinha certeza se alguém ainda ligava para invasores do espaço sideral.

O que o acabou convencendo foi a ideia de fazer um filme de desastre com alienígenas no estilo Irwin Allen, um elenco enorme e que passasse uma mensagem subversiva. “Foi durante a Guerra do Golfo”, Burton conta, “quando a imprensa parecia levar a coisa para um outro nível, a guerra tinha títulos e música tema, e achei aquilo meio perturbador. Senti que aqueles personagens eram um bom chacoalhão catártico naquele tipo de coisa. Você reconhece algumas coisas nos marcianos, mas ao mesmo tempo não os entende”.

Gems pensou na história como uma sátira à cultura norte-americana. “Há uma certa diversão no jeito que os marcianos chegam e destroem tudo. Eu era punk em Londres e sempre aprontávamos. Aqui temos os marcianos pouco se lixando para a sociedade”, ele conta.

O que é clássico em Burton: “Apenas achei que seria bacana ver grandes astros serem detonados. É igual aos filmes que costumavam fazer, em que o espectador não sabia quem ia sobrar no final. Lembro de ver Robert Wagner pegando fogo em *Inferno na torre*. Não esperava ver Robert Wagner morrendo queimado. É meio que uma catarse”.

Pode ser uma catarse, mas um pouco falho na hora de escolher o elenco. “Os agentes não queriam ver seus clientes fazendo papéis de perdedores, e vários grandes atores desistiram do projeto”, conta Gems. “Em certo momento, achamos que teríamos que cancelar o projeto. O cara que salvou nossa pele foi Jack Nicholson.”

Burton já tinha afiado os dentes em relação a filmes de grande orçamento ao trabalhar com Nicholson em *Batman*. Mas quando mandou o roteiro para o ator, ficou surpreso com a resposta. “Estava procurando locações, e então liguei para Jack do avião e perguntei: ‘Qual papel você gostaria de fazer?’”. Ele respondeu: ‘Que tal todos

eles?'. Era uma piada, mas aquilo era perfeito." Burton o colocou como presidente dos Estados Unidos e como dono de um cassino de Las Vegas.

Arranjar estrelas para um filme é complicado, mas construir marcianos pequeninos que andam e falam foi como fazer uma cirurgia cardíaca. Diferente dos aliens de *Independence Day*, os marcianos de *Marte ataca!* fazem corpo a corpo com os personagens. Eles correm, lutam, tomam martini e fazem discursos no Congresso. Burton queria que esses irmãos do espaço fossem parecidos com os elegantes esqueletos animados em *stop-motion* pelo mago dos efeitos especiais Ray Harryhausen para *Jasão e os argonautas*.

Primeiro, Burton procurou Selick, mas ele ainda estava enrolado com a direção de seu próprio longa, *James e o péssimo gigante*, e não tinha tempo para criar os alienígenas. Apesar de o filme ainda precisar receber o sinal verde, Burton importou uma equipe internacional de 70 animadores encabeçados por Barry Purves, cujo trabalho em *stop-motion* em filmes ingleses tinha chamado a atenção do diretor.

"O sucesso do filme depende da atuação dos marcianos", diz Purves, "por isso continuei alugando *Crepúsculo dos deuses*, pois achava que Norma Desmond com seus grandes olhos e movimentos selvagens era absolutamente perfeita como modelo." Infelizmente, apesar de Burton e o estúdio adorarem o que Purves e sua equipe estavam criando, o árduo processo do *stop-motion* estava sendo mais lento e custando mais do que Burton antecipara. "O orçamento do filme era de um pouco mais de US\$ 100 milhões, e a Warner queria fazer por menos de 70", conta o produtor Larry Franco, que tentou convencer Burton a usar animação digital.

Burton, sempre purista, já havia dito não duas vezes para o uso de computação gráfica, mas as vantagens eram cada vez maiores; as imagens geradas por computação eram mais baratas e rápidas, e ainda davam opções em um clique. Enquanto Purves e sua equipe trabalhavam duro, Franco, recém-saído de *Jumanji*, um filme carregado de CGI, foi até a Industrial Light and Magic e solicitou um teste. Os resultados se pareciam o suficiente com *stop-motion* para convencer Burton, e assim os animadores viraram história.

"Éramos britânicos ainda verdes e trabalhando sem contrato", conta Purves. "No mesmo dia em que figurões do estúdio aplaudiram o avanço em nosso trabalho, voltaram duas horas depois, enquanto eu estava com um marciano na mão, e disseram: 'desculpe, gente'." Sem um rompimento ou um crédito oficial, toda a equipe foi mandada embora (e enquanto saíam do estúdio, eram revistados). "Fiquei oito meses lá", ele lamenta. "E agora é como se tivéssemos sido varridos para baixo do tapete."

Enquanto todo esse desconforto era criado, o resto da produção ficou no limbo. "Houve um período, acho que de umas cinco semanas, que tivemos de dispensar nossas equipes por causa de mudanças no roteiro e coisas no orçamento que não tínhamos mais como bancar, como a equipe de construção e nosso decorador. E então começamos lá atrás novamente", afirma o diretor de arte James Hegedus.

Erros na pré-produção e a consequente mágoa são normais no curso de um filme de grande orçamento. Mas é creditado à improvável habilidade de Burton com os executivos, apesar de tudo, que ele ainda tenha sido capaz de conseguir sua visão única como resultado, apesar das demandas do estúdio. "Tim é impressionante porque protege mesmo o filme, e tem uma visão muito firme da produção e de como ela deve ser", diz Gems. "Mas ele faz isso de um jeito muito sutil, de modo que leva a melhor na maioria das vezes. Ele não confronta. Nem faz as coisas gritando e esbravejando. Ele é sempre diplomático. Uma diplomacia tática."

Burton também se arrisca ao colocar pessoas menos conhecidas em papéis heroicos e dar uma segunda chance a pessoas cujas carreiras estão patinando. "Ele foi contra todo mundo e disse: 'Quero você'", conta Jim Brown, ex-lenda do futebol americano e estrela de um filme. Burton o escalou para ser um ex-boxeador que é recepcionista em Vegas, o único mártir verdadeiro do filme. "Não houve nenhum teste. Ele estava interessado na minha cabeça, nas coisas que penso."

Algo que os grandes astros também apreciam. "Tim ri mais do que qualquer um quando você está fazendo algo", conta Bening, que faz uma ex-stripper obcecada por OVNI, inspirada em Ann-Margret em *Viva Las Vegas*. "Ele é um ótimo espectador, o que é uma grande qualidade em um diretor."

"Ele imagina que você vai fazer o que ele quer, e você nunca se sente intimidada por ele", diz Sarah Jessica Parker, que faz uma apresentadora de *talk show* no filme. "Você quer deixá-lo feliz. Se ele pedir para você ficar de cabeça para baixo e soltar fogo dos saltos, você vai fazer e nem vai perguntar por quê!"

Enquanto a personalidade tranquila e distante de Burton mantém o elenco feliz, também pode fazer os cabelos dos membros da equipe técnica ficarem em pé. "Você pode ficar meses em reunião com o Tim e não conseguir nada", afirma Hegedus. "Não há uma comunicação para que você entenda quais são os parâmetros. Alguém vai querer uma decisão e ele não vai tomar uma, repetidamente. Mas quando você percebe o que ele traz para a mesa, acaba deixando-o em paz."

Um celular pequeno e preto está tocando e causando grande dor em Burton, que olha ao redor a cada toque sucessivo. Ele está sentado na varanda na parte de trás de seu refúgio nas montanhas a uma hora de Los Angeles. A decoração de sua festa de 38 anos ainda adorna o quintal: uma tenda indígena gigante, almofadas vermelhas e douradas ao lado de uma piscina com o formato de um rim.

“Detesto telefones”, ele diz, levantando-se distraidamente e indo até algumas árvores com o telefone na mão, como se fosse lançá-lo nos arbustos. Então, pensa melhor, dá meia-volta e o traz de volta para a mesa. “Toda vez que ele toca, sinto que vou ter um ataque cardíaco.”

É sexta-feira 13, e Burton parece ferido e com dor quando lhe pedem para descrever o visual de seu filme que ainda não está pronto. Mesmo assim, Burton está fazendo o máximo para se comunicar bem, algo que ele faz com imagens e sentimentos. Suas mãos estão em constante movimento, como se falasse em linguagem de sinais.

A rena de *Edward Mãos de Tesoura* está em cima de um monte verde no meio da entrada de carros circular diante da casa. Logo depois há um grande jardim de girassóis de dois metros de altura que acabaram de florescer. Suas “cabeças” estão viradas para baixo, no alto de seus corpos finos, como se fossem vários Jack Skellingtons. Cheia de objetos que parecem ter valor sentimental (um piano, antiguidades indígenas, algumas cadeiras com pele de leopardo), a decoração é uma mistura de Luis Buñuel e a sequência do sonho do seriado *A família Sol-Lá-Si-Dó*.

De fato, Burton sempre usa sonhos como referência para coisas que o fazem se sentir seguro e bem em um mundo hostil. “Vendo *Invasores de Marte* quando se é novo”, ele conta, explicando seu fetiche por filmes B, “você nunca sabia se tinha mesmo visto o filme ou sonhado. Eles tinham aquele poder simbólico estilizado”.

Burton cresceu em Burbank vendo filmes de monstros e programas de *sci-fi* assustadores que injetaram paixão em sua vida comum suburbana. Fazer e assistir a filmes têm sido as maneiras de Burton lidar com a alienação que sempre sentiu. “Em geral, fazemos filmes porque não conseguimos namorar na escola”, ele diz. “Um monte de emoções ficam represadas e as colocamos nisso.”

Quando criança, Burton passava bastante tempo no cemitério próximo de sua casa. Seu quarto era um exemplo vertiginoso do mau gosto dos anos 1960 (“carpete vermelho brilhante e forros psicodélicos branco e preto – onde diabos eu consegui isso?”), e era seu refúgio do mundo. Aos doze anos ele decidiu que não queria mais morar com os pais, sua mãe tinha uma loja de acessórios para gatos e o pai era um ex-jogador de beisebol. Então foi morar com a avó, mas ele não gosta de falar desse período, apenas que foi importante para seus filmes e arte. “Quando as crianças têm dez anos mais ou menos, elas acham que não sabem desenhar ou algo assim, mas você vai para o colegial e acaba descobrindo isso na marra.”

No colegial, Burton teve uma professora de arte que viu algo nele e o encorajou a continuar fazendo seus desenhos estranhos. “Ela meio que deixava você fazer o que quisesse, deixava-o animado em fazer algo, em vez de dizer algo como ‘Não, não, desenhe casas exatamente como elas são’.” Mas, na faculdade, o famoso programa de animação do Instituto de Artes da Califórnia, ele sentiu a pressão para se conformar e desenhar como todo mundo. “Lembro de estar desenhando no Farmer’s Market de Los Angeles e senti uma coisa incrível, algo que nunca tinha sentido antes. Minha mente se sentia como se uma estranha droga estivesse batendo. Pensei, ‘não sei desenhar, então farei do jeito que quero fazer’. E assim consegui desenhar. Talvez não maravilhosamente bem, talvez não do jeito que todas as pessoas gostariam, mas era algo que funcionava para mim. Ainda consigo sentir aquela sensação.”

Quando saiu da CalArts e virou animador na Disney, Burton acabou tendo a sorte de encontrar algumas pessoas que entendiam seu talento, principalmente Julie Hickson, que lhe deu condição para que fizesse seu curta *Frankenweenie*. “Lembro-me do primeiro teste de exibição, quando as crianças começaram a chorar”, conta Burton. “Os pais se esquecem de que, para algumas crianças, se assustar é algo bom. É algo que as ajudará na vida.”

Não é surpresa que alguns dos melhores trabalhos de Burton sejam na linha do terror. “Sem esforço, os filmes de Tim não se tornariam tão bons”, diz Slick, que viu várias vezes o amigo tentar convencer os estúdios de que as pessoas “entenderiam” seus filmes. “Se ele tivesse orçamentos ilimitados e controle total... Quem sabe?”

Quase em todos os filmes que fez, Burton teve de lidar com a falta de confiança em seu trabalho. Mas ele sempre esteve ao lado da maioria. Paul Reubens o contratou para dirigir Pee-Wee depois de ver *Frankenweenie*, filme que a maioria dos críticos detonou. Em *Os fantasmas se divertem*, a Warner lutou com ele por causa dos testes fracos com o público, e então o filme surpreendeu a todos com uma ótima aceitação (embora Burton tenha de agradecer ao estúdio por não permitir que colocasse Sammy Davis Jr. no papel principal).

A imensa popularidade de *Batman* deu ao diretor mais liberdade para fazer a continuação como quisesse. Burton decidiu fazer que o novo filme refletisse sua sensibilidade, fosse atormentado, conflitante, cheio de energia psicosssexual e violência, e acabou devastado com a recepção negativa dos críticos e da indústria. “Isso me fez perceber que não devo fazer continuações”, ele diz, insistindo que considera o segundo filme mais engraçado e próximo de seu coração do que o primeiro. “Foi difícil. Estava passando por muita coisa que me afetou mais do que percebi. Mesmo colocando a culpa na pressão, acho que foi muito mais pelo que vinha acontecendo com a minha personalidade.”

A indiferença de Tim na época foi vista como falta de consideração, e muita gente se sentiu ofendida. “O que faz ser difícil a relação com Tim é que ele não é como Pablo Picasso, que era um cuzão muito talentoso”, afirma Selick. “Tim é tão encantador e infantil que as pessoas acabam se apaixonando por ele.”

Então vieram as reportagens negativas. A *Vanity Fair* fez uma matéria maliciosa listando os pecados de Burton, que ele demitira assistentes e alienara colaboradores, concluindo, sem provas, que ao não retornar vários telefonemas, Tim havia contribuído para o suicídio de Anton Furst.

O chão parecia ruir sob os pés de Burton. A mudança súbita de aclamado para criticado foi devastadora. Seu casamento com a pintora alemã Lena Gieseke estava acabando, e ele ainda sofria com a morte de Furst. “Depois do segundo *Batman*”, conta Gems, “ele estava muito deprimido em relação a fazer filmes em Hollywood. Lembro-me de ele dizer que queria desistir. Burton queria virar apenas um pintor”.

Foi durante esse período sombrio, no Natal de 1992, que Gems apresentou a Burton uma velha amiga, uma ex-modelo da Calvin Klein chamada Lisa Marie. Os três foram com um grupo de amigos a um bar em Nova York. Os dois acabaram conversando longamente em uma mesa após os outros irem embora. “Tim não estava procurando namorada na época, mas eles simplesmente se apaixonaram à primeira vista. Acho que ela salvou a vida dele.”

Lisa Marie diz que a salvação foi mútua. Ela era uma garota que saíra de casa em Nova Jersey aos 16 anos e fora para Manhattan, trabalhou como modelo e praticamente fez carreira ao sair com gente descolada. Então resolveu trabalhar de verdade como atriz, e sua vida virou de cabeça para baixo. “Eu era uma pessoa muito triste. As coisas não estavam rolando para mim naquela época.”

Desde o começo, as festas/feriados foram muito importantes no relacionamento deles, do mesmo jeito que eram nos filmes de Burton. Eles se apaixonaram na noite de Ano-Novo, mas não consumaram esse amor até o Dia dos Namorados (que nos EUA é 14 de fevereiro). “Foi uma corte ao estilo antigo”, ela diz. “Tim ficou muito contente de ter esperado. No começo não, mas depois percebeu que havia sido bom.”

As outras pessoas começaram a perceber que, de uma hora para outra, Burton tinha ficado mais focado, ajustado e mais fácil de se lidar. “Tim fez muito sucesso muito novo e estava cercado por aproveitadores que o traíam e mentiam muito”, diz Gems. “Ele perdeu a fé nas pessoas. Então aparece Lisa Marie, e ela é uma criança, muito amorosa, generosa, e que se doava totalmente. E, gradualmente, ao longo dos últimos anos, ele foi se curando e voltando ao ponto de confiar nas pessoas novamente.”

Os amigos de Burton concordam que o amor o mudou. “Tim começou a se esforçar para corrigir erros que cometera no passado”, diz Selick. “Acho que Lisa Marie teve um enorme impacto na vida de Burton. Eu o vi comendo comida vegetariana, vestindo-se melhor e sua higiene pessoal teve uma melhora absurda.”

Antes de eles se encontrarem, Lisa Marie diz que os amigos dele contaram que “ele não conseguia manter uma conversa, apenas se escondia em seu cabelo e mal falava. Mas o que ele é hoje sempre esteve lá. Quando você tem o amor, ganha confiança. Acho que ninguém tinha amado Tim, amado de verdade, em toda a sua vida”.

Então, o excluído se redime com o amor, faz as pazes com os amigos, encanta os estúdios novamente e vai em direção ao pôr do sol. O fim, mas nem tanto. O verdadeiro Burton não é um conto de fadas. Ele descreve *Marte ataca!* com frases sarcásticas: “No fundo é como se fosse um episódio de *O barco do amor*”. E quando perguntado por detalhes, responde: “Invente alguma coisa, assim fica mais divertido”.

Mais divertido ou menos ameaçador? “Até alguns anos atrás, eu nunca falava muito”, ele diz com uma sensação de tranquilidade em seus olhos distraídos. “Você sempre sente que está fazendo hora extra de alguma forma, mas você segue em frente. Estou apenas me divertindo, vendo ótimos atores interagindo com marcianos imaginários. É muito legal e engraçado, e eu rio todos os dias.” O rosto de Burton se ilumina quando nuvens cinzentas surgem sobre o local onde está sua casa. É uma pausa bem-vinda para o persistente brilho do sol.

PAX AMERICANA²

por J. Hoberman

Se a missão de um filme é, como Siegfried Kracauer escreveu em seu *Nature of Film: The Redemption of Physical Reality*, preservar o que é transitório, monumentalizar o efêmero e celebrar a poesia do *trash*, então *Marte ataca!* é cinema puro. A última composição de Burton pode não ser o primeiro *blockbuster* milionário de Hollywood baseado em uma coleção de *cards* lançada há 35 anos, mas com certeza é o padrão com o qual os próximos esforços serão comparados. Certamente ninguém vai acusar Burton, um dos poucos cineastas de Hollywood com um mínimo de integridade estética, de trair sua base enormemente brega (tendo trabalhado em uma pilha de compostagem de coisas, como um personagem de quadrinhos, filmes B baratos de ficção científica e um personagem de programa infantil, Burton é praticamente o papa da cultura idiota dos Estados Unidos). Da mesma forma que *Ed Wood*, *Marte ataca!* tem suas raízes no que o historiador de filmes de terror David J. Skal chama de Cultura Monstro: uma forma de humor adolescente, masculino (em geral), inspirado pelas reprises televisivas de velhos filmes de terror do final dos anos 1950. A Cultura Monstro foi importante para o estabelecimento universal da figura do bicho-papão da Europa central. Além de ler a revista para fãs *Famous Monsters of Filmland*, uma publicação que tem fãs como Joe Dante e Stevie Spielberg, os Monstros Cultistas também montavam modelos de plástico do Lobisomem, Frankenstein e Drácula, alguns deles até brilhavam no escuro. “Perfeitamente detalhados até a menor presa”, o anúncio dentro da revista em quadrinhos prometia. “Decore seu quarto! Surpreenda sua mãe!”

A Cultura Monstro coincidiu com a era Khrushchev (o *Sputnik*, mísseis, a bomba), atingindo sua grande apoteose pública com o lançamento de *Os monstros* e *A família Addams*, os dois durante a temporada de televisão pré-Vietnã de 1964-65. Ambos os seriados deixavam transparecer uma fobia óbvia a respeito de tudo relacionado com a contracultura da época e, ao mesmo tempo, nutriam um humor “doentio”

bem desenvolvido. O pico dessa mania foi o outono de 1962, mesclado com o apocalipse imaginado pela crise dos mísseis cubanos, período no qual a nova música sombria lançada por Bobby “Boris” Pickett, “The Monster Mash”, atingiu o número um da parada da *Billboard*. O doce e subestimado *Uma sessão muito louca* (1993), de Joe Dante, fornece uma razoavelmente válida visão escolar sobre a crise dos mísseis, examinando a semana mais angustiante da Guerra Fria com uma sátira de filmes de mutações apocalípticas radioativas que todos, mesmo naquela época, reconhecem como uma manifestação primitiva do terror nuclear.

Foi nessa época que *Marte ataca!* original fez sua incrível estreia como uma coleção de 55 *cards* lançados pela companhia de chicletes Topps, graças ao sucesso de sua coleção sangrenta sobre a Guerra Civil, com detalhes ficcionais. Mesmo assim, esses *cards* foram elogiados pelos educadores do país. Entretanto, não ocorreu o mesmo com a coleção *Marte ataca!* que, com cenas como a de um cão sendo vaporizado, foi considerada forte demais para as crianças, atacada pela imprensa, pelo promotor de Connecticut, e terminou sendo retirada das lojas, mas entrou, assim, no mundo das lendas culturais.

Como todo produto da Cultura Monstro que tenha respeito próprio, o filme *Marte ataca!* provocou grande desaprovação. A *New Yorker* chamou Burton de irresponsável por esbanjar o capital de seu sucesso (“Há um cheiro de autodestruição neste filme (...). *Marte ataca!* foi feito para ser um antientretenimento”), enquanto o *New York Times*, apesar de dar crédito a Burton, avisava aos pais que, da mesma forma que *O pentelho* (o filme maldito do ano), *Marte ataca!* poderia ser sombrio demais para seus filhos.

“Mais bizarro do que engraçado”, de acordo com o *Times*, *Marte ataca!* é menos exagerado do que excessivamente realista ao adaptar a série, no que acaba sendo surpreendentemente fiel ao representar os marcianos cabeçudos e sua violência com a arma de raios. Dado o potencial de fazer qualquer tipo de criatura alienígena, há algo de irresistivelmente perverso em Burton usar animação digital para produzir essa simulação do brega supremo.

O teremim toca uma música chorosa enquanto os discos voadores se reúnem rodando no espaço, como tantas outras calotas que voam no lixo espacial. *Marte ataca!* oferece uma sistemática sentimental para os clichês

de invasão extraterrestre da Guerra Fria, do especialista oficial para todas as coisas científicas, e do belicoso comandante militar à anacrônica máquina tradutora usada para converter a língua dos marcianos em inglês. Pelo fato de o filme se passar em um futuro nominal, parecendo com uma versão mais fabulosa do final dos anos 1950, sugere uma forma particular de nostalgia cultural (Washington nunca se pareceu tanto com a Roma Imperial como no prolongado ataque descrito no final do didático “semidocumentário” de 1956, *A invasão dos discos voadores*). Infundido pelo popular jetsionismo do começo dos anos 1960, o filme pega toda a “Era de Ouro” de Eric Hobsbawm, de 1948 a 1973, incluindo o ciclo de filmes de desastre que marcam o fim dessa era.

Não menos do que o lúgubre *Independence Day*, mas com um efeito muito mais profano, *Marte ataca!* celebra a Pax Americana. E apesar de muitas vezes parecer uma paródia de *Independence Day*, já estava sendo produzido havia mais tempo. Com o paradigma da *Guerra dos mundos* colocado, as similaridades nos filmes provavelmente se devem aos testes de exibição para o público. Os dois usam a convenção aprovada pelo público do negro heroico lutando contra os alienígenas. E os dois impulsionam suas narrativas passando pelos canais da Terra dos Livres; mas enquanto *Independence Day* se concentra em cidades maiores, *Marte ataca!* substitui a Sodoma e Gomorra costal pelo mundo da fantasia do Kansas e do centro de Las Vegas. Enquanto *Independence Day* usa pilotos americanos contra as hordas de vilões interplanetários, *Marte ataca!* permite que marginais e excluídos do país preguem peças nos invasores espaciais. Além disso, o filme ridiculariza Las Vegas, a metrópole que mais cresce nos Estados Unidos, enquanto *Independence Day* celebra o poderio militar americano e a hegemonia cultural.

Em *Marte ataca!*, a narrativa é tão inconsistente que é capaz de o roteirista Jonatham Gems tê-lo escrito jogando os *cards* para cima e escolhendo ao acaso os que iria usar como história. E quem liga? Nenhum efeito é brega demais, uma manada de vacas flamejantes, duas cabeças colocadas em outros corpos, discos voadores sobre Vegas. O filme é uma forma de surrealismo pop (ou podemos chamá-lo também de a probabilidade de encontrar Tom Jones e o Godzilla no estacionamento do Luxor).

Burton não tem mais medo de detonar a falsa devoção à contracultura do grotescamente reverenciado *Contatos imediatos de terceiro grau* de Spielberg. Filmado pelo diretor de fotografia favorito de David Cronenberg, Peter Suschitzky, a paleta de cores radioativas parece baseada em anéis de humor e lâmpadas e sorvetes excessivamente coloridos. E combinando com tudo isso, os marcianos não são derrotados pelos micróbios terrestres, e sim pela vulgaridade infinita do povo americano.

Triunfantemente egocêntrico, *Marte ataca!* é o tipo de filme em que o morador nerd vitorioso (Lukas Haas) é homenageado por uma banda de mariachis tocando o hino nacional. Então, que Deus abençoe a América! Quando o presidente Jack Nicholson vai à televisão para anunciar aos cidadãos que “a história está sendo escrita (...). Este é o final perfeito para o século XX”, ele está dando a *Marte ataca!* uma frase que o resume bem.

MARTE ATACA!

resenha de Kim Newman

Estados Unidos da América, o presente. Uma frota de discos voadores vinda de Marte se aproxima da Terra. O presidente James Dale, depois de se consultar com o professor Donald Kessler, os generais Casey e Decker e o assessor de imprensa Jerry Ross, dá boas-vindas cautelosas aos marcianos. Em Las Vegas, o dono de cassino Art Land concentra-se em um grande negócio enquanto sua esposa, Bárbara, se prepara para recepcionar os alienígenas. O ex-campeão dos pesos pesados Byron Williams só se preocupa em atravessar o país e se encontrar com a esposa e o filho. O âncora Jason Stone fica bravo quando sua namorada, a apresentadora de um programa de moda Nathalie Lake, flerta com Kessler durante uma entrevista. Richie Norris, empregado da loja de donuts, é ignorado por seus pais, que mandam orgulhosamente seu outro filho, Billy Glenn, para a Marinha.

Os marcianos aterrissam e exterminam a festa de boas-vindas, incluindo Jason, Billy Glen e Casey, e sequestram Nathalie e seu chihuahua. Dale é convencido de que aquilo pode ter sido resultado de um gesto mal interpretado, então convida o embaixador marciano a falar para o Congresso, que é detonado por ele. Os marcianos sequestram Kessler, cuja cabeça decepada, que continua viva, faz amizade com a colega sequestrada Nathalie (cuja cabeça agora está no corpo de seu cachorro). Os marcianos atacam com tudo e devastam os Estados Unidos. Entre os mortos estão Art, os pais de Richie, Jerry, Decker, o presidente e a primeira-dama. Enquanto resgata sua avó, Richie descobre que as músicas de Slim Whitman fazem a cabeça dos alienígenas explodir, então essas músicas são usadas para derrotar os invasores. Byron luta sozinho contra uma horda de marcianos e vence, e então reencontra sua família. Taffy, a filha adolescente de Dale, é a única sobrevivente da cadeia de comando do governo e premia Richie por seu heroísmo.

O desapontamento com a bilheteria de *Marte ataca!* em relação ao sucesso de *Independence Day* levanta a questão de como a comédia de

Stanley Kubrick, *Dr. Fantástico*, se sairia se tivesse estreado depois do filme similar de Sidney Lumet, *Limite de segurança*. O sucesso em 1964 foi a sátira cínica de Kubrick sobre o apocalipse nuclear, e o fracasso foi a versão certinha e solene de Lumet, no qual todos agem de maneira correta e nobre. No meio dos anos 1990, as coisas se inverteram: o público em geral está mais preparado para um filme B que é um hino ao Espírito de Resistência Americano, do que para uma versão grotesca da revista *Mad* de um país que merece ser devastado por monstros com olhos de insetos.

Ironicamente, a primeira ideia de Burton era fazer um filme sobre os *cards Dinossauros atacam!*, mas ficou com medo de concorrer com *Parque dos dinossauros*. E acabou trocando o projeto por um filme que parece destinado a ser injustamente rotulado como uma cópia. É claro que os filmes possuem muitas similaridades, do mesmo jeito que os filmes de Kubrick e Lumet tinham; os quatro apresentam crises a serem resolvidas pelo presidente, conflitos entre os conselheiros militares e científicos, grandes cenários da Casa Branca, ação aérea e cidades explodindo.

Apesar de ser fácil dizer que o presidente James Dale, interpretado por Nicholson, é uma paródia do presidente Whitmore de Pullman, não há uma correspondência óbvia entre os dois, do mesmo jeito que Peter Sellers (*Dr. Fantástico*) é completamente diferente de Henry Fonda (*Limite de segurança*). Um dos elementos mais sutis e impressionantes da sátira selvagem de Burton é Dale escolher dar as boas-vindas ao embaixador marciano parafraseando o famoso discurso de Rodney King: “Por que a gente simplesmente não fica amigo?”. É claro que o alienígena mata o presidente com uma mão falsa que se solta e vira uma bandeira alienígena que se desfralda para marcar a conquista da Terra. Nicholson também faz o papel secundário do desonesto Art Land (talvez para sugerir que o presidente e o trapaceiro são dois lados da mesma moeda), que se dá surpreendentemente bem se utilizando de todo o seu brilho. E tem até espaço para um certo humor (Dale responde com um “ça va” quando o presidente francês liga para ele) em meio à frenética destruição mundial.

Este é o primeiro filme em que Burton não se move ao redor de um personagem principal lendário e a divisão entre um elenco grande e variado, o que significa que a trama fica mais confusa, até mesmo do que *Os fantasmas se divertem* e *Batman – o retorno*. Fica claro que Burton investe sua identificação em Richie, o garoto simples que salva o mundo

(usando um conceito parecido com o do filme *O ataque dos tomates assassinos*), e o filme resolve sua trama com um encontro maravilhosamente embaraçoso com a convincente adolescente Taffy. Mas Burton não soltou esses pequeninos monstros cabeçudos feitos em CGI para expressar admiração por algo. O filme, baseado nos sádicos *cards*, tem como objetivo aniquilar toda a coleção de imagens detestáveis da “normalidade” americana: o presidente convencido, a primeira-dama poderosa, o agente imobiliário safado, militares valentões, assessores sanguessugas em Washington, gênios científicos espertalhões, fofoqueiros da TV, advogados (“Se estão dominando a Terra, vão precisar de um advogado”, implora DeVito), cães que não param de latir e até mesmo uma simbólica pomba da paz *hippie*. Todos são reduzidos a esqueletos fumegantes, e podemos sentir um prazer anárquico na eliminação de astros tão famosos enquanto os sobreviventes são vários nomes explorados, crianças e o próprio Tom Jones fazendo piada de si mesmo.

Com a trilha de Danny Elfman acompanhando os belos discos voadores retrô, o filme lembra os sentimentos causados pelos filmes de extraterrestres da década de 1950; já o visual colorido se parece com o cinema da década de 1960. Há poucas imagens surreais genuínas (algumas saídas dos *cards*), como as vacas sendo pulverizadas, mas a maioria delas é uma homenagem a capas de revistas de ficção *pulp*: a rampa do disco voador que desce certinha para se encontrar com o tapete vermelho, o monstro gigante marciano, o líquido verde que escapa do cérebro dos extraterrestres quando Slim Whitman atinge notas altas na música. Uma das sequências mais lúgubres e engraçadas é quando Lisa Marie, a marciana voluptuosa com um penteado enorme, invade a Casa Branca trajada com um vestido justo e mascando chiclete. A atriz consegue um resultado incrível e perturbador; ela parece ser ao mesmo tempo uma pessoa de verdade e uma marciana gerada por computador, como o resto da horda de ataque.

Menos focado que *Dr. Fantástico* e tão interessado em homenagens infantis a filmes B quanto em detonar a América contemporânea, *Marte ataca!* é tanto *Deu a louca no mundo* ou *1941* quanto uma tentativa de ser um filme de ficção científica de grande orçamento e sucesso. A obra tem alguns momentos de humanidade calma (Richie interpreta um sinal marciano de um círculo no ar como um pedido de donut) e humor negro ao extremo (as máquinas de comunicação marcianas gritando “somos seus

amigos”, enquanto seus donos vaporizam os humanos), mas, em geral, o filme é comprometido com o caos. Da mesma forma que *Batman – o retorno*, é o tipo de coisa que aliena mais as pessoas do que as converte, embora possua uma inclinação para a alegria guardada em sua moldura de incoerência, de forma que se torna difícil não tirar algo bom dele, sejam as cabeças cortadas de Sarah Jessica Parker e Pierce Brosnan se beijando enquanto seu disco voador cai, ou os marcianos erguendo um canhão grandioso e complicado para conseguir apontar para a cabeça de uma única velhinha.

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

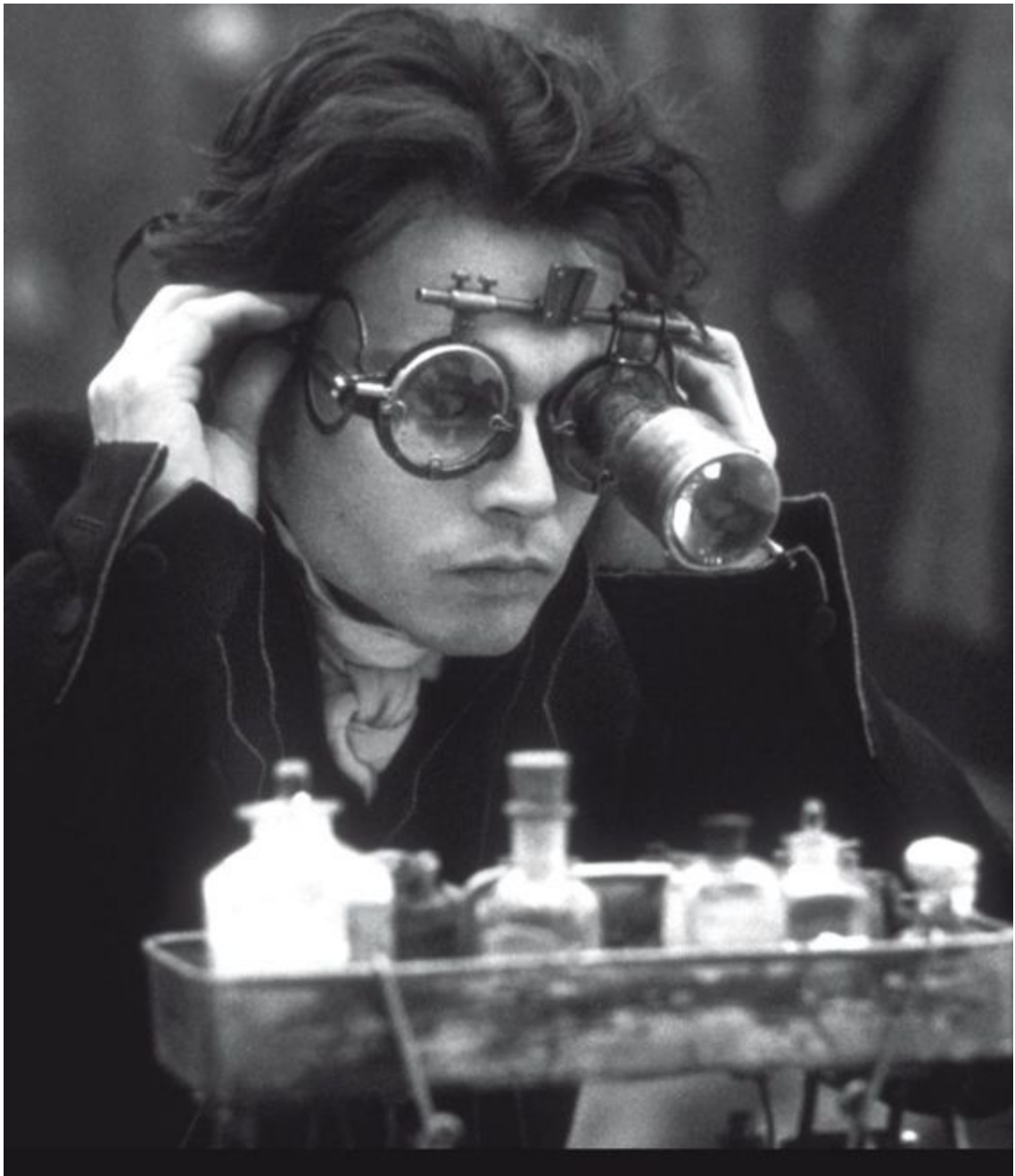
[REDACTED]

[REDACTED]

A LENDA DO CAVALEIRO SEM CABEÇA

TIM BURTON

1999



[A LENDA DO CAVALEIRO SEM CABEÇA]
1999

UM CONTRA UM – TIM BURTON

por David Mills

A PRIMEIRA COISA que as pessoas geralmente perguntam quando você diz que se encontrou com Tim Burton é: “Ele é estranho?”. Ele deve ser, é o que diz a razão. É só olhar para seus filmes. São todos estranhos, as pessoas diriam. E, sim, ele é o que as pessoas chamariam de um pouco excêntrico, com seu cabelo selvagem, uma massa de cachos negros que assustaria o mais forte dos pentes. E, sim, ele tem uma propensão a gesticular bastante, mexendo, levantando, fazendo suas mãos voarem na sua frente, cortando o ar, no estilo Bruce Lee, esforçando-se para ilustrar algum ponto de vista quando as palavras não são o suficiente. E, sim, o homem gosta de vestir camisas com pequenos esqueletos impressos nelas. Mas, passe um tempo com Burton e não vai conseguir deixar de sentir que talvez, quem sabe, o resto de nós é que é estranho, e ele é perfeitamente são.

Tendo começado a carreira como animador da Disney, alguns dizem que Burton continuou a fazer filmes em animação desde então, só que seus filmes têm seres humanos animados em vez de seres fofinhos. Vendo agora, o trabalho na Disney estava fadado ao fracasso. A ideia de ficar sentado desenhando coisas fofas enquanto em sua cabeça passavam histórias nervosas de meninos com mãos de tesoura e invasores do espaço é divertida, apesar de não ter demorado muito para que ele desse vida às suas próprias visões. De *As grandes aventuras de Pee-Wee* para *Os fantasmas se divertem*, *Batman* e *Edward Mãos de Tesoura*, Burton foi o queridinho de Hollywood. Excêntrico? Possivelmente. Mas, nossa, seus filmes arrecadavam muito. Então estava tudo bem.

Quando *Batman – o retorno* foi lançado, as pessoas começaram a dizer que seus trabalhos eram sombrios e, apesar de o filme ter arrecadado uma enorme bilheteria, isso parece não ter sido suficiente. Então veio *Ed Wood*, considerado seu melhor filme. Martin Landau ganhou um Oscar de melhor ator coadjuvante por sua atuação, e Burton as melhores críticas da carreira. E depois veio *Marte ataca!*.

Após um ano trabalhando em um filme do *Superman*, que foi abortado, Burton estava cansado. Até o produtor Scott Rudin lhe mostrar o roteiro de *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*.

A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça marca a terceira vez que você trabalha com Johnny Depp. Há rumores de que o estúdio queria outros nomes, como Brad Pitt, para o papel de Ichabod Crane. Depp era sua primeira opção?

[BURTON] O que acontece é o seguinte. Como em *Edward Mãos de Tesoura*, sim, ele era minha primeira opção, mas é preciso dançar conforme a música do estúdio primeiro. Não que não gostem dele. Você está fazendo um filme, e já que custará um bom dinheiro, eles chegam e dizem: “Que tal...?”, e você passa por uma lista que todos passam, e então joga esse jogo e o que espera que seja o certo acaba dando certo no final, que é o que aconteceu nesse caso. É o procedimento normal de Hollywood. Eles têm a lista deles... “O que o Mel Gibson está fazendo?”

Você e Depp parecem tirar o melhor um do outro.

É muito bom trabalhar com Johnny, ele está sempre disposto a fazer qualquer coisa. É isso que adoro nele, gosto de camaleões. Gosto de pessoas que gostam de fazer coisas diferentes. Também é bom por ser algo colaborativo. Se você trabalha com um pintor cênico e ele pinta um belo céu, aquilo me passa algo. O mesmo ocorre com um ator, você tem uma sensação a respeito de algo e eles fazem igual, mas, ao mesmo tempo, também é algo deles, então aquilo cria um momento positivo. Consigo ver similaridades nas personagens de Johnny, apesar de elas serem sempre bem diferentes.

Muito já se falou de Depp ser o seu *alter-ego* na tela...

Isso é algo sobre o qual cada um deve tirar suas próprias conclusões. Sempre senti que é melhor quando as coisas saem de um ponto emocional, em vez de eu pensar demais em algo, por exemplo. Não sou um grande intelectual capaz de lidar com isso. Acabo tendo problemas. Sinto-me muito mais seguro fazendo coisas a partir de um ponto de vista subconsciente. Mas como todos que contribuem com algo, você coloca um pouco de si mesmo na coisa, pois é assim que você faz ela ser vibrante. É o que tento fazer com todos os personagens e a maioria dos atores que trabalham comigo. Depp descreveu Crane como um homem tão tenso que não daria nem para passar uma agulha lá onde você bem sabe. Sempre gostei de personagens que acham que sabem das coisas, mas que na verdade não fazem a menor ideia sobre aquilo que estão falando. Nós todos meio que

estamos vulneráveis. Você está em uma dessas reuniões de Hollywood e, no meio dela, você se ouve falando e percebe que não faz ideia de que porra está falando, e mesmo assim finge saber. Faz parte do significado da viagem.

É incrível que nunca tenha trabalhado com Christina Ricci antes...

Ela é como uma atriz de filme mudo, e foi o que procurei dessa vez. Estamos falando de um lugar chamado Sleepy Hollow, e você pensa em pessoas do interior de nova York e o tipo de endogamia que acontecia por lá, e então pensa nas pessoas com aparência estranha, e ela me pareceu apropriada.

E o que o interessou no roteiro?

Tinha trabalhado um ano em *Superman* e não sabia o que fazer. Então me mandaram o roteiro e gostei muito. nunca fiz algo que fosse mais um filme de terror, e isso é engraçado, pois é o tipo de filme de que mais gostava na infância e adolescência. E a história é fascinante. Tem algo forte a respeito de um personagem sem cabeça, e ser capaz de fazer uma coisa assim sem ter que fazer isso (ele levanta a camisa e cobre a cabeça), que era a tecnologia usada até recentemente. E também quero voltar a fazer um filme no qual você constrói um cenário e faz coisas que são menos manufaturadas. Estamos usando a tecnologia para fazer algo mais, não só para adicionar personagens, mais como um filme à moda antiga.

Por que você resolveu trazer o autor de *Shakespeare apaixonado*, Tom Stoppard, para reescrever seu roteiro?

Foi uma sugestão do produtor Scott Rudin, e foi uma coisa boa. O espírito do roteiro era de Andy Walker, e foi por isso que me envolvi e quis fazer o filme. Trabalhei bastante com ele, e o que acho que aconteceu é que ele levou a coisa até onde podia, mas ainda faltava algo. Mesmo uma pequena nova perspectiva da coisa pode ser algo bom, apenas um mínimo de um tempero diferente. Ele é muito talentoso e tranquilo. E é aberto, não é daqueles “O que eu escrevo é ouro...”. Ele é bem divertido de se conversar e é muito inteligente.

A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça foi muito bem nos EUA, compensando *Marte ataca!*. Por que você acha que os norte-americanos ficaram longe do seu filme anterior?

Acho que o filme meio que confundiu as pessoas. Eu olhei para ele de diversos pontos de vista de uma só vez. As pessoas não sabiam como encará-lo. Eu gostei. Consigo algo diferente de cada filme, e aquele foi um muito divertido de fazer. Enquanto o filmava, pensava nele como um filme de animação em um certo sentido, como se fosse sobre um monte de ideias diferentes que não necessariamente se juntariam, todas misturadas. Você está tão perto da coisa que não consegue avaliar. O público europeu pareceu gostar mais.

O roteirista do filme, Jonatham Gems, o chamou de “politicamente incorreto”. Você concorda com isso?

não sei dizer. Isso era parte da energia do que era o filme. Muitas vezes, as pessoas não veem muita graça no que eu acho engraçado. As pessoas acham normal o que considero assustador, desconfortável. Tenho problemas para identificar o que é certo ou errado. Por exemplo, quando trabalhávamos no trailer deste filme e víamos o Cavaleiro Sem Cabeça com uma máscara azul de esquí (usada para que a cabeça fosse apagada digitalmente) e depois você o via sem a cabeça, era uma energia completamente diferente. Sem a cabeça era tipo, ótimo, e até meio engraçado. Por mim, não haveria problema em mostrar este filme para as crianças. E é claro que depois as pesquisas chegam e dizem o contrário do que eu penso, as pessoas acham que ele fica assustador sem a cabeça. Para mim, você vê alguém sem a cabeça e começa a rir, fica meio empolgado e aquilo se torna um personagem de fantasia.

Você escalou novamente sua namorada, Lisa Marie, em *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*, dessa vez como a mãe de Ichabod. Ela aparece em seus desenhos e fotos também. O que há nela que o inspira?

É muito bom você fazer esse trabalho e ter alguém que ama por perto, ao contrário do que ocorreu em todo o resto da minha vida, quando em geral eu fazia as coisas sozinho. Lembro-me da época em que estávamos concebendo *Marte ataca!*, em nova York, então compramos perucas baratas, fomos para Washington e tiramos algumas fotos. É um processo de que eu gosto muito.

Um tema que está presente em seu trabalho desde o começo é a dualidade. Foi uma das coisas que o atraiu em *Superman*?

Pensamos em nos focar mais no fato de ele ser um alienígena e, talvez pela primeira vez, sentir o que é ser o Super-Homem. A dualidade, o que é mostrado, o que está escondido, para mim, nunca foi explorado a fundo nesse personagem. Aqui está um cara que é de outro planeta, ele é muito forte e precisa se esconder. E se ele

ficar nervoso? Como ele poderá esconder isso? Você teria que ser cuidadoso. E nic Cage é o tipo de ator que poderia conseguir isso.

E o que aconteceu? Por que, depois de um ano, a Warner desistiu?

A combinação entre Warner Bros., eu e Jon Peters (o produtor de *Batman*) não foi boa. Basicamente desperdicei um ano. não deveria dizer isso, mas não é exatamente falar mal. Um ano é muito tempo para se trabalhar com alguém com quem você não quer realmente trabalhar. Fica tudo bem se você termina algo, mas passar por tantas coisas difíceis por um período tão longo e não sair nada é devastador, porque estou nesta para fazer coisas, não para ficar em reuniões que não levam a nada.

Além de nicolas Cage, quem mais estava no elenco?

Ninguém. Estávamos falando com Kevin Spacey para fazer o Lex Luthor. Se tivéssemos cortado um pouco das besteiras e feito algo, teria sido algo bem interessante.

Uma vez você disse que seus pais fecharam sua janela com tijolos quando era criança, apesar de você não saber por quê. Você já perguntou isso a eles?

Sim, perguntei, e eles disseram que era para manter o quarto aquecido. Então pensei: “Bom, moramos na porra da Califórnia, não é como se estivéssemos no Alasca”. Ou seja, eu perguntei, mas não sei se consegui a resposta verdadeira...

A VEZ DO CEMITÉRIO

por Mark Salisbury

O Cavaleiro Sem Cabeça não parece ser ele mesmo hoje. Para começar, tem uma cabeça sobre os ombros largos onde normalmente não haveria nenhuma. E é a sua própria cabeça, não uma que ele decapitou mais cedo e trouxe consigo como uma piada de mau gosto. Mais estranho que isso é ele usar uma máscara azul de esqui que o faz se parecer com... bom... “Ele parece algo saído daqueles filmes de luta livre”, afirma o diretor Tim Burton, referindo-se a uma série mexicana de lutadores mascarados. “Estamos tentando fazer o filme de terror mexicano mais caro de todos os tempos.”

É quase meia-noite de uma noite fria e úmida de março, e estamos na metade da adaptação de US\$ 60 milhões de Burton da história clássica de Washington Irving. Eles estão preparando a luta decisiva entre Ichabod Crane (Depp), Brom Van Brunt (Casper Van Dien) e o já citado Cavaleiro Sem Cabeça. Van Dien e Depp, armados com foices, praticam seus movimentos contra a espada do dublê da máscara azul. Mesmo usando a máscara, o Cavaleiro Ainda Sem Cabeça parece bem assustador, e faz um barulho de zumbido enquanto se move. Depois descobrimos que ele é Ray Park, apesar de isso acontecer meses antes de ele se tornar conhecido do público por seu papel de Darth Maul, o Sith. Assistindo a esse trio improvável movendo-se por uma ponte de madeira no coração desta pequena comunidade agrícola de imigrantes alemães do século XVIII é como ver um curioso show de bonecos góticos, mas em tamanho real.

Eles repetem a encenação mais algumas vezes antes de gravar a cena, no final da qual os atores saem da moldura e a câmera continua gravando imagens para ser usadas pelo pessoal dos efeitos especiais. Enquanto Burton está feliz com cada tomada, um supervisor de SFX traz uma esfera prateada flutuante do tamanho de uma bola de futebol para ser filmada, mais uma vez, algo que o pessoal da ILM usa para estudar os níveis de luz e sombra. “A esfera do destino!”, grita Van Dien quando a vê. É o suficiente para assustar os mortos. Hoje é a última noite de Van Dien aqui,

e, apesar de sua tristeza por partir, o astro de *Tropas estelares* está animado. “Posso dizer que trabalhei com Tim Burton”, ele diz, “o que é bem bacana”.

Esta cidade particular de Sleepy Hollow é, na verdade, um enorme cenário construído em Hambleton State, perto de Marlow, em Buckinghamshire, a oeste de Londres. Há aproximadamente doze construções de madeira no total, incluindo uma igreja, algumas casas, estábulos e um bar erguidos em torno de um pequeno lago com patos em um estilo que o designer de produção do filme, Rick Heinrichs, chama de expressionismo colonial. A lama é real, da mesma forma que o cocô de cavalo, e é fumaça de verdade que sai das chaminés. Mas há também um estudado senso de trapaça naquele lugar que faz que a cidade se pareça com uma maquete.

Penduradas acima do cenário, em suportes de 50 metros de altura, estão o que só pode ser descrito como um monte de lanternas chinesas, banhando toda a área com um brilho quase branco que intensifica a atmosfera de outro mundo da cidade. A ilusão é completa. “Adoro o interior ao norte de Nova York. É um lugar tão assombrado”, afirma Burton. “A história, sua colocação no lugar certo é muito importante, e é por isso que é tão divertido estar aqui na Inglaterra. Mas esta locação é estranha... No primeiro momento em que estive aqui senti que o terreno era igual ao do norte de Nova York.”

Apesar de a história de Irving ter sido filmada várias vezes (com as mais notáveis versões sendo o assustador desenho animado de 1949 da Disney e o filme feito para TV com Jeff Goldblum como Ichabod), a versão de Burton é a primeira a explorar o terror e as características oníricas da trama. O ímpeto por trás do projeto veio inicialmente do ex-maquidador que se tornou diretor de cinema, Kevin Andrew (*Contos da cripta*), que, em meados dos anos 1990, foi apresentado ao roteirista Andrew Kevin Walker quando seu roteiro ainda não produzido de *Seven* estava lhe rendendo amigos poderosos em Hollywood.

Juntos, eles cozinham a trama para um filme, usando o livro como ponto de partida, transformando o professor falador de Irving em um policial de Nova York com um interesse notável por ciência forense e que não acreditava no sobrenatural. Mandado por seus superiores para investigar mortes brutais na pequena vila de Sleepy Hollow, o Fox Mulder

do século XVIII acredita que seus métodos científicos vão acabar com as histórias de fantasmas de lá. Em vez disso, ele é obrigado a acreditar na existência do Cavaleiro Sem Cabeça e lutar contra ele. Naquele ponto, conta Walker, a trama se tornara uma história de terror pesada. Walker e Yagher levaram a ideia para o produtor Scott Rudin, que gostou do roteiro mais jovem e assustador composto por eles. O roteiro foi comprado e a Paramount entrou no projeto, mas, como explica o coprodutor Adam Schroeder, “Eles nunca viram aquilo como um filme comercial. O estúdio vê ‘literatura clássica antiga’ e pensa em *As bruxas de Salem*. Eles tinham medo daquilo. Então todos viam o filme como um trabalho a ser feito por amor. E, de fato, em certo momento, pensou-se em um orçamento bem pequeno. ‘Começamos a desenvolver o projeto antes do renascimento dos filmes de terror’”.

“É claro que o filme não é nenhum *Pânico*, mas o ponto é que as pessoas pensam que Ichabod Crane é Jeff Goldblum ou John Malkovich. Nunca pensamos nisso. Sempre achamos que Ichabod deveria ser retratado como jovem e sexy, bem diferente do que as pessoas pensavam por causa do desenho ou do filme para TV.”

O projeto passou cinco anos no inferno do desenvolvimento, antes de Rudin mandar o roteiro para Burton. Naquela época, o diretor estava cambaleante com a recepção morna de *Marte ataca!* e pelo cancelamento do projeto do *Superman*, que já tinha até ator principal escolhido, locações sendo procuradas, o roteiro original (assinado por Kevin Smith) reescrito e um departamento de arte contratado, mas a Warner desistiu.

“Adoro o processo de fazer filmes, e aquele ano inteiro sem colocar a mão na massa que veio depois de *Marte ataca!* me afetou profundamente”, ele conta. “Acho que nunca tinha sido afetado daquele jeito antes.” Quando Rudin o procurou com a versão do roteiro assinada por Walker (Yagher se tornara coprodutor), Burton estava ansioso por filmar novamente. Apesar de nunca ter lido a versão de Irving até estar na produção, ele conhecia a da Disney, que afirma ter lhe causado um efeito profundo quando criança com sua versão dolorosa de Ichabod e ângulos loucos de câmera.

“Foi uma das razões que me fez querer trabalhar na Disney.” Mas ele teria ficado muito mais feliz se a Disney tivesse feito mais filmes como aquele que o aterrorizou na infância. “Eles criaram uma sensação

maravilhosa da história ser engraçada, assustadora e visceral, tudo ao mesmo tempo”, lembra Burton. “O layout, as cores e o design são muito bonitos. Lembro-me da sensação ao assistir. Aquilo mexia comigo de diversas formas. Tinha uma grande energia do começo ao fim.”

Nascido em Burbank, Burton é literalmente uma criança de Hollywood, apesar de considerado pelas pessoas à sua volta como um excluído desajeitado, que passava seus dias em uma dieta de terror e ficção científica. Essa qualidade de excluído excêntrico transparece em todos os seus filmes, e pode ser visto novamente no Ichabod Crane de *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*. “O que gosto no Ichabod é que ele é um personagem dentro de sua própria cabeça”, conta o diretor de 41 anos, que contratou o roteirista Tom Stoppard, ganhador do Oscar por *Shakespeare apaixonado*, para polir o roteiro de Walker. “Aquilo, justapondo-se a um personagem sem cabeça, foi uma ótima dinâmica. Sempre respondi bem a personagens que têm conflitos de interesses consigo mesmos. Ichabod é um personagem bem ferrado no sentido de que ele é inteligente, mas, às vezes, isso o leva a ficar encurralado.”

Apesar de vários astros terem seus nomes ligados a Ichabod (Brad Pitt e Liam Neeson eram alguns), na cabeça de Burton sempre houve apenas um ator para o papel: Johnny Depp. “Ele é perfeito para isso”, disse Burton. “E é mais fácil quando você trabalha mais de uma vez com alguém, pois não precisa verbalizar nem falar a respeito de cada uma das coisas que pretende fazer.”

Quando Depp foi contratado, encontrar a atriz que faria seu par, Katrina Van Tassel, foi mais fácil. Burton escolheu Christina Ricci, uma atriz que, apesar de nova, já tinha um currículo respeitável, e cuja beleza não ortodoxa e indiferença fazia que fosse o par perfeito de Depp. “Estava um pouco preocupada com a possibilidade de Tim ser muito pretensioso, tipo um ‘gênio’”, conta Ricci. “Ele é um gênio, mas não age como um. Tim ama o que faz e se entusiasma, fala seu diálogo com você enquanto assiste à cena pelo monitor. Com certeza me fez gostar dele ainda mais. Ele é como uma criança. Quando se trata de filmes, ele tem uma reverência infantil.”

O plano original era filmar usando predominantemente locações já existentes. Como a história se passa no norte de Nova York, eles começaram a procurar por uma cidade que pudessem usar por lá, mas

ficaram decepcionados ao descobrir que a verdadeira Sleepy Hollow não estava à altura das expectativas. “É uma cidade bem comercial, onde tudo é muito polido e arrumado”, conta Schroeder. “Eles tinham até uma insígnia do Cavaleiro Sem Cabeça nos carros de polícia e táxis; era muito comercial. Havia uma loja de lembranças também. Percebemos que não poderíamos filmar lá.”

Por causa da opção inicial, eles continuaram procurando uma locação nos arredores de Sleepy Hollow e no Vale do Hudson, indo mais ao norte até Sturbridge, Massachussets, chegando até a considerar usar algumas vilas coloniais holandesas e recriações do período. Quando nenhuma cidade se mostrou viável, somado ao fato de não haver espaço nos estúdios de Nova York, os produtores foram forçados a procurar mais longe. Foi Rudin quem teve a ideia de tentar a Inglaterra. “Viemos aqui achando que encontraríamos a cidadezinha perfeita”, ri Schroeder, “e, então, tivemos que construir do mesmo jeito”.

O que, no fim, serviu muito bem a Burton. Sua visão do filme foi influenciada por seu amor pelos filmes da Hammer e também por *A máscara de satã*, o filme de terror italiano de Mario Bava, de 1960, sobre uma bruxa que buscava vingança contra seus perseguidores. O que mais chamava a atenção do diretor nesses filmes era a sensação de sobrenatural que eles evocavam como resultado de serem filmados primariamente em estúdio.

Encarregado dessa enorme tarefa estava o designer Rick Heinrichs, cuja colaboração de longa data com Burton vinha desde 1982, com o curta *Vincent*. Ambos trabalharam juntos na Disney e posteriormente na maioria dos filmes de Burton.

“Uma parte característica da narrativa é a sensação que você tem com a cidade, do mesmo jeito que acontece nos filmes de terror da Hammer ou em *Frankenstein*. Aqueles designers entendiam como criar o clima e dizer algo a respeito dos personagens mostrando algo, mas não contando, o que é algo muito importante nas animações”, explica Heinrichs.

Enquanto Schroeder dizia que já iriam construir um certo número de cenários, ficou decidido que filmar em um ambiente totalmente controlado era melhor para se atingir o conceito de Burton. Isso queria dizer que todas as cenas internas, e a maioria das externas (fora as rodadas em Buckinghamshire), seriam filmadas nos Estúdios Leavesden. Ao aplicar

técnicas que eles já tinham utilizado em animação normal e *stop-motion*, como cenários com perspectiva falsa, para um filme normal, Burton e Heinrichs acabaram criando um mundo-cenário para *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* que o público atual não está acostumado a ver.

“Você não vê mais as pessoas rodando muitas cenas externas em cenários, pois, na maioria das vezes, isso não combina com o visual geral do filme, o naturalismo ao redor do qual os filmes tentam gravitar”, explica Heinrichs, que estima que 99% do filme foi filmado nos cenários. “Não queremos naturalismo, queremos um tipo de expressionismo natural. Não é tão no limite ou tão gráfico como uma animação em *stop-motion*, como *Jack* ou algo assim. É uma coisa mais suave.”

Heinrichs diz que Burton lhe pediu para assistir a *Drácula, o perfil do diabo* e mais outros filmes de Christopher Lee produzidos pela Hammer como referência para a atmosfera e a sensação que queria em *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*. “Não queria que fosse um filme radical de época nem ir nessa direção”, Burton explica. “Eu nunca sabia dizer em que época se passavam os filmes da Hammer. Eles tinham que colocar ‘1892: Londres’ ou qualquer outra coisa para você saber, pois não dava para adivinhar apenas pelas roupas. Eu queria fazer algo mais simples e que parecesse um lugar real.”

Após o fracasso de *Marte ataca!* e todos os seus efeitos especiais, alienígenas e espaçonaves em CGI, Burton estava determinado a fazer seu novo filme o mais convencional possível. “Sei que o caminho é fazer fundos digitais, como no novo *Guerra nas estrelas*. Mas são filmes como *A máscara de satã*, nos quais você sente que está lá, que mostram o que é importante para mim. Há algumas tomadas em que a visão vai de cima para baixo na cidade, fazendo que as pessoas achem que o cenário é uma maquete. Não parece real, mas é, e é isso que é maravilhoso no filme.”

Trabalhar por aquelas bandas também deu oportunidade a Burton de colocar vários atores ingleses no filme, incluindo os veteranos da Hammer Christopher Lee, no pequeno mas significativo papel do prefeito que manda Ichabod para Sleepy Hollow; Michael Gough (o mordomo Alfred de *Batman*) como Hardenbrook, o advogado da cidade; Michael Gambon como Baltus Van Tassel; Miranda Richardson como sua esposa, Lady Van Tassel; e, ainda, Ian McDiarmid e Richard Griffiths. Eles se juntaram ao elenco americano. Muitos deles já tinham trabalhado com Gambon antes,

como Jeffrey Jones (*Os fantasmas se divertem*), Christopher Walken (*Batman – o retorno*) e a namorada de Burton, Lisa Marie.

“Podemos escalar os melhores atores do mundo”, comemora Schroeder. “Lembro-me da primeira vez que filmamos uma cena em que os veteranos (Gambon, Gough, Griffiths, McDiarmid e Jones) levam Ichabod para uma sala e lhe contam a lenda do Cavaleiro Sem Cabeça. Dá para ver o rosto daqueles cinco atores maravilhosos, todos de idade, parecendo uma pintura antiga, juntamente com Johnny Depp, que é eterno, mas contemporâneo. Era uma ótima mistura.”

“Nós queríamos ter uma mistura”, Burton explica a respeito do elenco excêntrico do filme. “Michael Gough é bom demais. Passei algumas noites observando-o no set e então fui para casa e o vi em *A casa da noite eterna*. Ele interpreta um cadáver. Foi um ótimo trabalho, ele quase não se mexeu.”

Se *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* for tudo o que Burton quer que ele seja, então a atmosfera macabra, gótica e onírica será similar aos melhores filmes da Hammer, até mesmo no sangue em abundância. “Tentei injetar aqui a alegria que eu sentia ao ver aqueles filmes”, ele reflete, antes de acrescentar: “Queríamos manter o clima de filme de terror, mas também nos divertir com ele. Não diria que o suavizamos, mas este não é um filme de terror da Merchant-Ivory”.

A JAULA DA RAZÃO

por Kim Newman

“O espírito dominante, que assombra esta região encantada e parece ser o dono de todos os poderes do ar, é a aparição de uma figura montada em um cavalo e sem cabeça. Alguns dizem que é o fantasma de um soldado de Hesse, cuja cabeça foi arrancada por uma bala de canhão em alguma batalha sem nome durante a Guerra da Independência Americana, e que é sempre visto pelas pessoas do interior, cavalgando na escuridão da noite, como se estivesse nas asas do vento.”

Publicado originalmente no livro *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon* (1819-20), o conto de Washington Irving, “A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça”, é um estudo de caráter humorístico, mostrando o professor Ichabod Crane como um exemplo de supersticioso ridículo, e não pode ser considerado uma verdadeira história de terror. O espírito que persegue Ichabod pela floresta é desmascarado, no estilo Scooby-Doo, e descobrimos que a aparição não passa de seu desajeitado rival Brom Van Brunt, querendo assustá-lo para que não fique com a bela herdeira Katrina Van Tassel. Estabelecendo o padrão norte-americano segundo o qual o fortão e bonitão sempre leva a melhor sobre o nerd excessivamente atencioso, Brom fica com a garota enquanto Ichabod é perseguido e foge da cidade. “Como ele era solteiro e não tinha dívidas, ninguém mais se preocupou com ele”, conclui Irving, sem ser capaz de imaginar que aquela sua preferência pelo brigão musculoso acabaria dando origem ao filme *A vingança dos nerds*, e até mesmo ao trágico tiroteio em Columbine. A insensibilidade do blefe atinge os leitores modernos, causando-lhes arrepios. Estamos acostumados com histórias nas quais pessoas fracas dão a volta por cima, branquelos fracotes fazem o curso do famoso fisiculturista Charles Atlas e nerds espinhentos ficam com a rainha do baile. A dispensa casual de Ichabod, o primeiro arquétipo do pesadelo de imagem norte-americano, o perdedor, é tão assustador conceitualmente para nós quanto um fantasma real seria para Irving, e, mais tarde, para escritores de histórias de fantasmas.

O Cavaleiro Sem Cabeça é a primeira adição verdadeiramente americana para uma galeria de figuras de terror que evoluiu, nos cem anos seguintes, para o panteão dos monstros do cinema. Do mesmo jeito que seus colegas britânicos Frankenstein e Drácula, o Cavaleiro Sem Cabeça é um estrangeiro, um invasor do solo sagrado; como outro grande fantasma falso, o Cão dos Baskerville, ele é uma imagem tão potente, que muitos leitores e espectadores das versões cinematográficas acharam uma pena descobrir que tudo não passava de uma farsa. Até o novo filme *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*, de Tim Burton, a versão mais familiar do conto era o desenho da Disney narrado por Bing Crosby, *As aventuras de Ichabod e Sr. Sapo* (1949). E há também o ameno filme feito para a TV, em 1979, com Jeff Goldblum e Meg Foster bem escolhidos para os papéis principais.

Todos os filmes e versões televisivas da história ficam divididas entre a visão racional e presunçosa da superstição, que ele relaciona com o pânico puritano da bruxaria, mostrando a devoção de Ichabod ao trabalho do pastor Cotton Mather, o visual incrível e as possibilidades dramáticas do fantasma. Já o filme de Burton não está meramente dividido entre a racionalidade e a superstição, mas sim pela dicotomia, com cada um dos seus muitos criadores desenhando algo um pouco diferente, com leituras mutuamente exclusivas do material. O projeto foi desenvolvido originalmente por Kevin Yagher, o homem de maquiagens e efeitos famoso por Chucky, o boneco assassino. Trabalhando com Andrew Kevin Walker, Yagher fez um filme de baixo orçamento com uma morte espetacular a cada cinco minutos e um enorme prazer no processo de criar monstros falsos que poderia tê-lo levado a gostar de Irving Brom, que, afinal, é o primeiro criador de efeitos especiais de maquiagem da literatura.

Quando o filme virou um projeto com grande orçamento e vários outros visionários envolvidos, no fundo ele continuou a ser o que Walker chamou de “um pretensioso filme de terror”. Entre os produtores executivos está Francis Ford Coppola, dando continuação à sua ligação com o gênero que começou com *Drácula de Bram Stoker* (1992) e prosseguiu em *Frankenstein de Mary Shelley* (1994). Coppola vem tentando criar uma segunda carreira, restaurando o peso literário que já teve um dia o gênero de terror, e ao mesmo tempo tentando recontar essas histórias tão antigas de um jeito mais emocional e romântico, algo que

pode funcionar com plateias temporárias, mas também trabalha contra o que podemos chamar de propósito principal de um filme de terror: ser assustador. Com Walker e Coppola no projeto, não seria surpresa que o filme, apesar de rodado em solo britânico, se fixasse nas raízes americanas do conto de Irving.

Com a ação se passando em 1799 e Ichabod Crane (Depp) provocando reclamações com um discurso sobre como o milênio se aproxima e uma nova era de modernidade está para começar, estamos há apenas uma geração da Guerra da Independência, que criou os EUA e também o Cavaleiro Sem Cabeça. O Crane que sai de Nova York em direção ao norte rumo a Sleepy Hollow é explicitamente um americano que vai interrogar velhos imigrantes holandeses e britânicos (os jovens principais são atores americanos, e os outros personagens são quase todos britânicos). O comprometimento do herói com a razão nasceu de uma tensão entre um pai puritano e uma mãe bruxa, cujo embate violento de crenças deixou lacunas em sua memória, que vão sendo preenchidas por sonhos ruins. A reação dele foi rejeitar as duas correntes em favor do método científico de implementos cirúrgicos e complexos aparelhos ópticos que nunca o ajudam a ver nada.

Este Ichabod é um policial científico que tem uma enorme preocupação com métodos de detecção de delitos, e isso faz que seus superiores o mandem verificar uma série de decapitações que têm um horror simbólico e literal, já que as cabeças da comunidade estão sendo cortadas. É o tipo de quebra-cabeça em que Walker é especialista, e o Ichabod de Depp apenas segue os detetives de *Seven* e *8 milímetros*, que desvendam os casos, embora descubram mais do que gostariam sobre si mesmos e a natureza do mundo. Mas há uma falha nesse conceito, mais bem entendida ao examinarmos *O cão dos Baskerville*: apesar de Arthur Conan Doyle acreditar fielmente em fantasmas, sabia que o personagem Sherlock Holmes não poderia coexistir em um universo que tivesse uma criatura sobrenatural genuína, e por isso desmascarou seu fantasma no final. Se *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* não retrata Crane exatamente como um Sherlock, ele é no mínimo o predecessor de Dupin, personagem com uma notável capacidade de raciocínio criado por Edgar Allan Poe, que sempre lida com produtos químicos para resolver crimes e vive procurando por meios e motivos. Quando confrontado com uma aparição real, ele desmorona e vai para a cama, a fim de concluir os *flashbacks* de

sua memória e fazer as pazes com sua herança mística, simbolizada por sua consulta com uma bruxa e sua crescente atração por Katrina, que também tem uma inclinação para a magia. Mas há uma cortina por trás dessa trama, com Ichabod aceitando o sobrenatural apenas para descobrir que o fantasma matador está agindo de acordo com um plano feito por um misterioso vilão humano saído diretamente da versão televisiva de Terence Fisher de *O cão dos Baskerville*.

Mas, no fim, *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* é um filme de Tim Burton. É o terceiro papel de Depp com o diretor, e a terceira vez que interpreta seu *alter-ego* nas telas. A curiosa habilidade de Burton de repensar qualquer coisa, desde *Pee-Wee*, passando pelos *Batmans* e indo até *Jack*, como um experimento de autobiografia expressionista, aparece aqui novamente. Os sonhos de Ichabod com a mãe levada a uma sala de torturas dão ao diretor a oportunidade de regenerar momentos de seus filmes preferidos, combinando cenas da atriz *cult* Barbara Steele de *A máscara de satã*, de Bava, e *A mansão do terror*, de Roger Corman, ao mesmo tempo que as imbuía de ressonância emocional tão rica e estranha quanto Kenneth Anger se apropriar de imagens de drive-in para seus propósitos mágicos.

Bruce Van Brunt é o último de uma ótima linhagem de valentões que Burton mata com muito prazer. Este é um fator-chave no universo do diretor, onde apenas os verdadeiramente solitários e aterrorizados conseguem enfrentar os monstros e ganhar um romance como prêmio. A Katrina de Christina Ricci, mais do que se enquadrar na descrição de Irving (uma moça na flor dos seus dezoito anos, gordinha como uma perdiz, madura e com as bochechas rosadas igual a um dos pêssegos de seu pai), é devotada ao seu namorado estranho, da mesma forma que a namorada costurada de Jack ou as esposas de Ed Wood. Ricci parece uma habitante natural do mundo de Burton, com seu rosto de menina sem expressão, sempre encantada com seu pretendente tímido, crível de um jeito um tanto mágico, casta, mas não assexuada, claramente disposta a adentrar a loucura se isso for necessário para se juntar ao homem que ama.

Apesar de a adição de uma criatura sobrenatural genuína, interpretada magistralmente, em sua forma com cabeça, pelo silencioso Christopher Walken com dentes afiados como um canibal e cabelo à la Sid Vicious, ser a maior divergência da trama original, a verdadeira rebelião de Burton é

não ver Ichabod como um excluído estranho, e sim uma figura com a qual se identificar. Como em seus outros papéis bizarros, Depp continua um homem bonito que precisa simular o grotesco e nunca pode ser o nerd que parece um espantalho, e que serviu tão bem a Goldblum. Dado a desmaios, tendo recebido vários jatos de sangue no rosto e sempre detonado por sua criação, o Crane de Depp é o herói marginalizado, mas, ainda assim, um herói. Brom é um idiota inútil até a sua morte e que não ajuda ninguém, mas Crane define aquele tipo de coragem que envolve estar verdadeiramente aterrorizado por uma experiência terrível e ainda assim fazer o que deve ser feito.

Raramente um filme de terror de um grande estúdio foi o resultado do envolvimento de tantas pessoas com conhecimento e entusiasmo pelo gênero, que têm prazer em revisitar os aspectos obscuros da história. A floresta por onde o Cavaleiro passeia se parece muito com a Transilvânia que a Hammer recriava, apesar de haver uma árvore demoníaca criada em CGI que evoca *Oz* e *Na companhia dos lobos* (1994), e a cena final tem lugar em um moinho em chamas, uma bela recriação de *Frankenstein* (1931), apesar de também se parecer com a locação bem mais colorida de *As noivas do vampiro* (1960). É fácil achar rostos familiares ou referências aos longas da Hammer, mas este é um filme que sabe exatamente qual a paleta de cores que Arthur Grant criou para a Hammer ou as de Floyd Crosby para Corman, e trabalha duro para fazer que a névoa vá para o lugar certo e que haja o tom preciso de vermelho na porta de uma igreja toda branca que surge em um sonho.

Apesar do gosto de Burton por personagens mais engraçados e a noção dominante em Hollywood de que ninguém levaria o terror a sério, o prazer deste filme vem em grande estilo e não de grande afetação: um espantalho (outro ícone do terror norte-americano, de Nathaniel Hawthorne ao vilão do *Batman*) que surge sempre que o monstro vai aparecer; uma névoa fantasmagórica que apaga as tochas antes de o espectro vir buscar sua próxima vítima; o hesseno fazendo sinal com a mão para que duas garotinhas não entreguem seu esconderijo, mas quebrando um graveto e atraindo a multidão, que corta sua cabeça; a cabeça de Richard Griffiths girando após ser cortada e caindo aos pés de Depp, sendo depois espetada e levada embora pelo Cavaleiro, que ainda faz um floreio; o Cavaleiro finalmente conseguindo sua cabeça de volta, colocando-a no lugar e sendo

coberta de sangue, carne e pele no sentido contrário do que ocorre normalmente no final de filmes de monstros.

Graças à natureza do meio de transporte favorito do monstro, este é um filme que permanece em movimento, com cascos trovejantes e carruagens velozes. E apesar de a trama ser um tanto mecânica e um pouco deprimente, o filme é visualmente arrebatador, uma cortesia do diretor de fotografia Emmanuel Lubezky e do designer de produção Rick Heinrichs, apesar de o olho de Burton ser evidente em cada composição, e consegue, quando acelera, chegar a ser terrivelmente excitante.

O que *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* não consegue, e isso pode ser creditado ao conceito de Irving, é ser assustador. Cabeças são cortadas regularmente (a frase do pôster é a inevitável “Cabeças vão rolar”) e a corrupção humana está por toda parte. Mas Ichabod Crane está aterrorizado por razões intelectuais e psicológicas que infelizmente não são totalmente divididas conosco, e Burton faz seu herói superar seus medos e triunfar no extenso final, que combina perseguição, dedução, confronto e revelação, tudo em uma grande trama.

Tim Burton ainda precisa “atacar” um tema adulto, mas não há outro grande diretor de Hollywood com tamanho senso de integridade estética. Mais insolentemente pop que David Lynch e menos ansioso por aprovação que Spielberg, Burton usou repetidamente os recursos dos estúdios para seus próprios propósitos frios, úmidos e sem sentido.

O seu *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* não é nem um pouco radical, e está longe de ser considerado um “antientretenimento” como *Marte ataca!*, mas sim uma engenhoca esplêndida e arrepiante com uma visão pura estonteante. É um filme de Dia das Bruxas, no qual as folhas caem nos lugares certos, os sustos acontecem na hora certa e a entrada do monstro é iluminada por um raio. Apesar de rodada com atores de carne e osso, a casa dos horrores de Burton é tão estilizada quanto o desenho animado da Disney.

O diretor não se afasta do roteiro bem escrito por Andrew Kevin Walker, mas como em todos os seus filmes, *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* não é tanto uma narrativa quanto um lugar. O clima não é de total horror, e sim algo à la Irmãos Grimm. Burton dirige a ação como se fosse um show de bonecos felizes, um outro *Jack*.

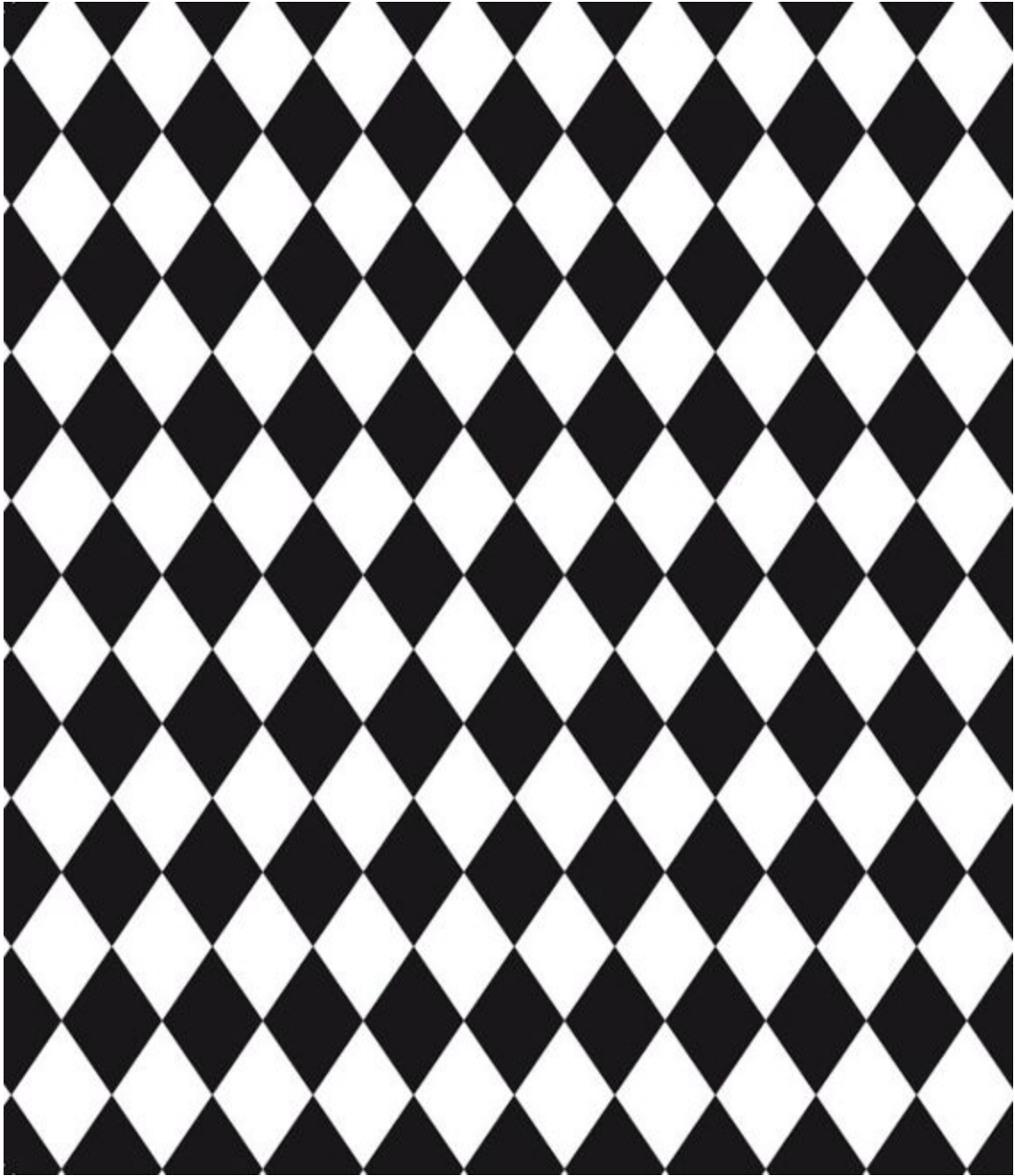
Fresco e pedante, Ichabod é um inventor de aparelhos de detecção de coisas. Um típico herói traumatizado de Burton que revisita a infância através de idas regulares ao mundo dos sonhos. Lá, sua mãe bruxa (interpretada – significativamente? – por Lisa Marie) o presenteia com um taumatrópio, que se torna seu talismã.

Ichabod mostra seu novo produtor de ilusões (o taumatrópio) para Katrina, a mais inocente de todas as bruxas do filme, e lhe explica que “a verdade nem sempre está na aparência”. Você pode não acreditar no que está vendo também sempre que o Cavaleiro Sem Cabeça emerge das raízes de uma árvore retorcida que sangra, mas o filme é essencialmente cômico, apesar de ser um pouco sangrento demais para crianças pequenas, especialmente na punição selvagem de uma mulher e seu filho.

Apesar de o roteiro de Walker ser supercomplicado e subescrito, o filme galopa como em um videoclipe, oferecendo um bom número de cenas de tirar o fôlego. A principal atração nesse mundo mágico é o maravilhoso design de produção de Burton. As imagens são tão ricas quanto compostas: cada pequeno detalhe está subordinado ao todo. Ele e Walker fizeram um bom trabalho ao criar o gótico nativo, misturando o medo primal da floresta com a culpa vinda da rebelião colonial.

O Cavaleiro serve para um retorno à repressão patriarcal, um mutilado, ainda que poderoso, remanescente da Revolução Americana (é como se a estátua de George III, que os moradores de Nova York derrubaram, voltasse à vida). Mas o filme é um ato de arrogância e regicídio históricos. É a Disneylândia sendo revisada como um exuberante Grand Guignol freudiano.





PLANETA DOS MACACOS

TIM BURTON

2001



[PLANETA DOS MACACOS]
2001

UMA REFILMAGEM, NÃO UMA CÓPIA, DO ORIGINAL

por Richard Natale

MESMO O DIABÓLICO BURTON não poderia ter criado uma imagem mais deliciosamente incongruente e antropomórfica para a sua refilmagem de *Planeta dos macacos* do que a visão da atriz britânica Helena Bonham Carter, com a maquiagem primata completa, um cigarro na boca e o dedo no nariz.

Estamos no meio da tarde, e ela está em um intervalo, sentada do lado de fora do estúdio no centro de Los Angeles, mantendo seu vício em nicotina e tentando delicadamente coçar seu nariz verdadeiro através da narina esquerda de sua máscara símia sem rasgar nem estragar as camadas de borracha, cola e cabelo que obscurecem sua pele natural de porcelana.

Bonham Carter, famosa por seus vários papéis em dramas de época britânicos como *Uma janela para o amor* e *Retorno a Howards End*, passou tanto tempo usando roupas de época apertadas que jurou que nunca mais aceitaria um papel que requeresse o uso de espartilho. Agora ela está presa atrás de uma máscara de macaco que precisa de quatro horas e meia para ser colocada todas as manhãs, e quase duas para ser retirada. Como o tempo de filmagem é apertado, ela confessa que a impaciência a atinge às vezes, e “fico com vontade de arrancar meu rosto”. O design estético do gênio dos efeitos de maquiagem Rick Barker é tão vivo, que Carter consegue expressar certa culpa mesmo por trás da máscara.

“Devo ser meio masoquista”, ela diz, tentando rir. E se for, ela não está sozinha. O *remake* “vai não vai” de *Planeta dos macacos* é um dos filmes mais aguardados do verão. Ele tem muita história por trás, como o filme original de 1968, com Charlton Heston, e suas quatro continuações, além das especulações do tipo como-poderia-ter-sido se o novo filme fosse dirigido por James Cameron, Chris Columbus ou Oliver Stone, que em vários momentos diferentes chegaram a trabalhar no projeto. Depois de quase uma década de falsos sinais verdes, o filme finalmente entrou nos trilhos no último inverno, e está correndo para ser lançado em julho de 2001, menos de três meses após a fotografia principal ser concluída.

“As pessoas continuam pensando que o filme será lançado no próximo verão”, diz Burton, que está em uma sala de edição em Nova York, onde mora. “É uma agenda ridícula. Demorou mais para receber o sinal verde do que para ser rodado, mas é assim que as coisas são com filmes como este. Eles são monstros tão grandes que é preciso uma ação nada natural para fazê-los andar e mantê-los em movimento.”

O envolvimento do produtor Richard Zanuck é uma daquelas histórias únicas de Hollywood. Sem ele, jamais haveria o primeiro *Planeta dos macacos*. Em 1967, quando mandava na Twentieth Century Fox, Zanuck foi procurado pelo produtor Arthur Jacobs com um roteiro adaptado por Rod Serling do livro de Pierre Boulle. O projeto havia sido cancelado pela Warner, que, segundo ele, “tinha ficado com medo da ideia” de uma cultura dominante de macacos e escravos humanos.

“Quando Jacobs me apresentou o projeto, não o levei a sério”, lembra Zanuck. “Só li por causa do Serling (o criador do clássico *Além da imaginação*) e devido ao fato de o autor do

livro também ter escrito *A ponte do Rio Kwai*. E, mesmo assim, li o roteiro com certo ceticismo.”

Serling, entretanto, ficou intrigado pela história de um mundo virado de cabeça para baixo. Quando Charlton Heston concordou em fazer o papel principal e Roddy McDowall, Kim Hunter e Edward G. Robinson aceitaram os papéis proeminentes de macacos, Zanuck foi em frente. “Não ia me comprometer até ver os testes de maquiagem.”

Depois que os testes tiveram resultados satisfatórios, Robinson desistiu. “Ele disse: ‘Estou ficando velho demais para usar maquiagem pesada e comer com canudinho’”, explica Zanuck. Ele foi substituído por Maurice Evans.

O diretor escolhido foi Franklin Schaffner, apesar dos comentários de que ele não daria conta de um filme daquela proporção. Naquela época, ele havia trabalhado mais com televisão. Ironicamente, depois de *Planeta dos macacos*, Schaffner dirigiu apenas filmes grandes, incluindo *Patton – rebelde ou herói*, que ganhou o Oscar.

Esta é apenas uma das muitas boas surpresas na história de *Planeta dos macacos*. Ainda sem muita certeza do que tinha nas mãos, Zanuck fez uma prévia do filme em Phoenix. “Se conseguíssemos passar pela primeira cena dos macacos falantes e o público não risse histericamente, saberia que estávamos bem.” O momento passou sem incidentes e, quando acabou, o público aplaudiu freneticamente, e muitos ficaram no saguão discutindo o filme por pelo menos uma hora.

“Nunca tinha visto nada como aquilo antes”, afirma Zanuck.

O filme se tornou um dos maiores sucessos da Fox na década de 1960, arrecadando US\$ 34 milhões (tendo um orçamento de US\$ 6 milhões) e dando vida a quatro continuações com qualidade e apelo decrescentes, além de duas séries de TV na década de 1970, que tiveram vida curta. Além de sua mensagem antinuclear, que falou alto com o movimento de contracultura do fim dos anos 1960, o filme estreou mais ou menos na mesma época que *2001: uma odisseia no espaço*, ajudando a dar gás para a loucura do cinema pela ficção científica, inspirando outros filmes como *A última esperança da Terra* e *O mundo de 2020*.

Zanuck, que saiu do estúdio para se tornar produtor (seus trabalhos incluíram o ganhador do Oscar *Conduzindo Miss Daisy*), ficou atento à intenção da Fox de fazer um *remake* do filme. Quando leu no ano anterior que a coisa ia adiante com Tim Burton como diretor, pensou em ligar para o chefe da Fox, Tom Rothman, e parabenizá-lo pela ótima escolha, mas acabou não fazendo. Algumas semanas depois, Rothman ligou para ele e perguntou se queria produzir o filme.

A intenção desde o princípio era fazer uma refilmagem que não fosse uma refilmagem, Burton afirmou. “Você não pode refilmar *Planeta dos macacos* porque a vibração e o sentimento do primeiro filme eram muito anos 1960. Você tem que olhar para ele de outra perspectiva, e vi algo estranhamente atrativo no conceito dos macacos falantes. Quando você pesquisa os primatas, começa a perceber quão estranha é a nossa percepção a respeito dos macacos, que eles estão meio próximos de nós, mas que podem nos esraçalhar também. Isso é bem assustador. Mesmo quando sorriem para você, eles não têm a mesma intenção que os humanos.”

“Você quer dizer que eles sorriem do mesmo jeito que os executivos de Hollywood fazem?”, pergunto a Burton.

O diretor começa a rir até quase engasgar. “Bom, você põe tudo isso no *mixer* e às vezes as coisas que não pareciam uma boa ideia se tornam excitantes, porque tem algo de arriscado nelas.”

“Além do mais”, ele acrescenta, “*A família Buscapé* já foi refilmada, e o roteiro de *A ilha dos birutas* não está pronto”. Qualquer outro que dissesse isso seria uma piada, mas, como é Burton, você fica com um pé atrás.

“Tom (Rothman) me disse para começar com uma página em branco”, conta William Broyles Jr. (*Apollo 13*), que divide o crédito do roteiro. “Pensei que seria bem intrigante criar o filme do zero.”

Como o livro de Boulle foi bastante utilizado no filme original de 1968, Broyles manteve apenas a premissa. Ele nunca tinha lido os muitos roteiros já feitos para a refilmagem, e apenas ouvira vagamente sobre eles (um deles, famoso, envolvia um vírus que fazia a população viver no subterrâneo). A nova versão não ocorre na Terra, que é o elemento que cria a surpresa no final da primeira versão, e os personagens e locações são todos novos. Broyles apresentou um rascunho baseado em sua pesquisa sobre a história romana. “O que descrevi foi a estrutura e o sistema de classes do *Planeta dos macacos*, como funciona economicamente, como é a religião deles e como os humanos se encaixam na cultura escravagista. Foi a maior diversão.”

O subtexto, que Broyles afirma ter ficado menos “sub” durante o andamento do projeto, era a questão da consciência. “Se alguém acredita que as criaturas têm uma alma e um espírito que são unicamente deles, então isso também serve para religião e raça, e, nesse caso, entre espécies, e é isso que todos nós temos em comum.”

Isso não quer dizer que o novo *Planeta dos macacos* virou um filme de arte existencialista. Broyles colocou espetáculo no projeto, com cenas elaboradas de batalhas primitivas (não há pólvora na cultura dos macacos), dando ao filme um tom épico.

Mas a maior batalha do filme aconteceu antes das filmagens. “As grandes e sangrentas batalhas do orçamento”, ri Broyles.

Na convenção ShoWest em março de 2000, o chefe da Fox na época, Bill Mechanica, anunciou que depois de uma década pensando a respeito, *Planeta dos macacos* finalmente seria lançado em julho do ano seguinte. Mas ele deixou a Fox no começo do verão, com o estúdio em baixa e relutante em fazer um projeto com tanto potencial para sair do controle.

Enquanto Burton e Broyles continuaram refinando o roteiro, ficou aparente que eficiência era crucial. “Teria custado US\$ 200 milhões se fizéssemos metade do que estava no roteiro”, Burton afirmou. A Fox estava pensando em gastar a metade daquilo. Antes de a produção começar, Broyles decidiu deixar o projeto, em vez de fazer as revisões que a Fox queria, e Lawrence Konner e Mark Rosenthal foram chamados para simplificar o roteiro.

“Esses filmes são feitos na preparação”, diz o produtor executivo Ralph Winter (*X-Men*), descrevendo sua agenda de produção como um “pesadelo logístico” envolvendo mudanças e compromissos constantes para poder se adequar aos parâmetros do orçamento do filme, uma agenda de 24 horas que começava às duas da manhã para os oitenta dias disponíveis para a composição da fotografia principal, além de uma equipe separada para a segunda unidade de filmagens.

Para os que estão curiosos em saber algumas maneiras de se gastar US\$ 100 milhões em um filme, Winter cita a preparação para a sequência da batalha filmada em Lake Powell, no

Arizona. As dezenas de cavalos que aparecem na cena tiveram de ser tratados, cuidados e alimentados durante um mês até que a cena fosse filmada. No meio do inverno, o nível de água do lago estava perigosamente baixo, então eles bombearam 3,5 milhões de litros de água para lá. E as partes dele onde aconteceriam as filmagens precisaram ser aquecidas. “A Humane Society não permite que os cavalos entrem na água se ela estiver muito gelada”, explica Winter, “sem falar dos atores”.

O principal cenário do filme, Ape City, foi construído em um estúdio alugado na Sony Pictures, pois todos os da Fox estavam ocupados. A construção começou em julho de 2000 e levou quatro meses. “E teremos uma semana depois de acabar tudo para destruí-lo, pois o *Homem-Aranha* virá logo depois da gente.”

O cenário da cidade parece aqueles livros nos quais as imagens saltam das folhas, e a parede de cada cômodo é compartilhada com outro. “O grande desafio da cidade”, diz Rick Heinrichs, “foi o fato de ela não ser apenas montada para a ação, mas também dizer algo sobre os macacos e sua natureza dúbia. Aspectos da cultura e da civilização deles tinham de ser misturados com seu *habitat* animal natural”.

Outras diferenças criativas fizeram que o artista das maquiagens Stan Winston deixasse o filme. Ele foi substituído pelo vencedor perene do Oscar, Baker, que considerou usar macacos animatrônicos, mas ficou mais empolgado com o desafio de gorilas, macacos e orangotangos interpretados por atores e com rostos que se moviam, ao contrário das máscaras sólidas do primeiro filme.

No papel do astronauta Capitão Leo Davidson, que aterrissa em um planeta dominado pelos macacos, Mark Wahlberg está vestido de forma simples e elegante durante todo o filme. “Estou ali basicamente para tomar um pau de caras vestidos de gorila”, ele diz. Wahlberg afinou sua atuação neste filme, dando o primeiro passo para interpretar um personagem principal mais sofisticado. Atualmente, ele está em Paris filmando *O segredo de Charlie*, uma refilmagem de *Charada*, e ele faz o papel que era de Cary Grant.

“Ainda tenho sonhos com gorilas”, diz o ator, “e que estou na prisão com um monte de macacos”.

Em agosto último, todos os atores que interpretam símios foram à “escola de macacos” sob a tutela de Terry Notary, antigo ginasta da UCLA que foi trabalhar no *Cirque du Soleil*. “Tim queria que os macacos fossem bem reais, mais ou menos 20%, e 80% humanos, pois eles já eram muito desenvolvidos”, explica Notary. A maior parte das seis semanas de treinamento focou movimentos símios, ombros caídos, joelhos dobrados e braços balançando como se fossem independentes. “O andar levou um bom tempo”, conta Notary. “Quando pegaram o jeito, começamos a desenvolver como se sentariam, comeriam, pegariam algo, jogariam uma espada. Cada pequena coisa tinha de ser aprendida. Nada era formal. E houve muita manutenção.”

Alguns dos atores, como Tim Roth e Paul Giamatti (que interpreta um orangotango), aprenderam rapidamente. Notary, que também é o dublê de Roth no filme, diz que “Tim foi tão bem que, depois de um tempo, ele estava me corrigindo”. Já Bonham Carter precisou de aulas de recuperação. “Repeti na escola de macacos”, ela lamenta. Mas Notary lembra que ela compensou aquilo não saindo da personagem mesmo quando não estava filmando, e passando um tempo com os macacos verdadeiros que apareciam no filme, “tão amorosos e carinhosos em um momento, mas se você não faz o que querem, eles quase arrancam seus braços”, lembra a atriz.

A ordem no meio dessa loucura toda é Burton. “Quando você tem um cara como Tim Burton, as pessoas vêm”, diz Wahlberg. “Tudo que ele fez foi um sucesso.”

No set, Burton é religioso, olhando tudo pelo visor da câmera (ele raramente faz *storyboards*, pois diz que prefere não limitar suas opções) para descobrir novos ângulos, tomadas diferentes, completamente absorto e totalmente imperturbável. Ele é a calma no centro da tempestade. Pessoalmente, Burton pode ser qualquer coisa, menos desganhado e frouxo. Ele fica completamente focado, nunca perde um momento nem o seu inimitável senso de humor.

Planeta dos macacos vem sendo anunciado como um enorme filme de ação. Mas todos os envolvidos estão lá pela esperteza bizarra que Burton coloca em todos os seus projetos. “Tim sempre toma esse caminho”, diz Zanuck. “Ele está sempre nos surpreendendo. Outro dia, havia uma cena que pedia que o personagem de Helena penteasse os cabelos. Tim começa a tomá-la da cintura para cima e notamos que ela está escrevendo algo. Mas a pena parece se mover sozinha. Então damos uma panorâmica e vemos que ela está escrevendo com o pé. É um momento engraçado. E essas coisas acontecem todos os dias. É parte da magia dele.”

Mesmo assim, como em *Batman* e *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*, Burton diz que está tomando cuidado para esculpir o humor de maneira delicada, e não usar toneladas dele. “Cada projeto tem sua própria natureza. Você não quer colocar muito humor em uma história sobre macacos falantes, pois isso poderia virar rapidamente o ‘Canal dos macaquinhos’. É algo difícil de balancear. Ainda não sabemos quanto humor terá [na edição final]. Mas com certeza não será um pastelão.”

Detalhes da trama são mantidos em segredo, assim como o final surpresa. As páginas do roteiro só foram entregues a quem participava das respectivas cenas. Zanuck promete que será tão grande e perturbador quanto o do filme original, e explicará por que macacos de um planeta distante falam inglês.

PLANETA DOS MACACOS

resenha de Owen Gleiberman

O *Planeta dos Macacos* de 1968 é muito lembrado por várias razões. A maquiagem dos gorilas humanoides que, para a época, era muito expansiva elasticamente, e a trama, baseada no livro de Pierre Boulle, com uma carga de ficção científica assustadora que era emocionante por sua própria fanfarronice. Suas tonalidades raciais de histórias em quadrinhos, mesmo cruas como parecem hoje, traziam um simbolismo sombrio imediato sobre uma era tumultuada em relação aos direitos civis, e a produção foi o palco para um irresistível final da vastidão do império, mesmo que tudo pareça muito mais brega do que lembramos (visto hoje, a “espetacular” cidade dos macacos poderia muito bem ser um shopping patrocinado pelos Flintstones).

Mas duvido que o filme teria se encaixado tão bem em sua era e impulsionado quatro continuações se não fosse a atuação honrada e icônica de Charlton Heston. Enjaulado, despido, zombado, levado de um lado para o outro vestindo trapos por seus captores macacos, seu ar nobre não foi apenas oprimido, mas ele sofre de tudo, só não foi violentado. Quando finalmente não aguenta mais e responde com o “Tire suas patas fedorentas de mim, seu maldito macaco sujo!”, Heston era a imagem de Hollywood (e dos Estados Unidos) lutando para manter sua virilidade em um mundo que tinha atacado o poder para tolher o *establishment*.

Mark Wahlberg, tendo sua bravura física detonada por ondas de protestos mal-humorados, é um ator que consegue ter um bom carisma, mas, no *Planeta dos macacos* de Tim Burton, ele passa em branco, chegando o mais perto possível de um herói genérico. Em meio à busca de um macaco em uma estação no meio do espaço, seu personagem fica preso em um pequeno casulo de emergência que parece um barbeador elétrico gigante e acaba tendo sua barba feita bem rente por uma tempestade eletromagnética, caindo no Planeta dos macacos. Preso, ele guia um grupo de escravos no que pode ser descrito como uma fuga lenta e longa, e há pouca urgência para levantar voo.

Burton, abandonando qualquer pretensão de um estilo poético gótico, filma a maior parte das cenas em uma sombra monótona da floresta, e Wahlberg não recebeu praticamente nada para fazer, a não ser reagir às provações físicas imediatas. O roteiro é repleto de diálogos de duplo sentido (às vezes divertidos) entre macacos e humanos, e algumas lições de tolerância (um macaco abre a boca de Davidson à força e indaga “tem uma alma aí dentro?”), a maioria enrolada em um esqueleto de ação rotineira. E como todos os humanos falam dessa vez, a noção de que eles são vistos como inferiores, apesar de ser certamente injusta, não é forte o suficiente para deixar o público ultrajado.

Além disso, com Kris Kristofferson surgindo como Nick Nolte com os cabelos enrolados de Netuno, e Estella Warren andando de um lado para o outro com uma versão conservadora e sem sentido da roupa pré-histórica de Raquel Welch, o que a raça humana parece precisar mesmo neste filme é ser salva dos perigos do roteiro trivial.

Há surpresas? Duas grandes, uma delas o enganador final de cair o queixo. Mas o *Planeta dos macacos*, que os desenvolvedores disseram ser menos uma refilmagem e mais um filme reimaginado, mostra um espetáculo de quintal, uma batalha com centenas de pessoas, um sussurro fraco de vingança dos gladiadores; há de tudo no filme, menos imaginação. Seguindo *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*, com a repetitiva camuflagem de mostrar uma neblina no chão, o filme é qualquer coisa, menos destinado a ser o segundo acerto seguido de Burton. Vamos torcer para que ele use seus novos poderes restaurados em Hollywood para voltar a ser um artista.

NÃO FAÇA MACAQUICES COM OS GRANDES SÍMIOS

por Jonathan Romney

De acordo com uma definição, mito é uma narrativa tão poderosa e coerente que nem mesmo a pior tradução poderia estragá-la. Nesse caso, mitos do cinema deveriam ser duplamente impenetráveis pelo estrago. Em um filme, apenas uma imagem forte é necessária para colonizar nossa mente, independente da execução narrativa. Não interessa se o *Planeta dos macacos* original era um filme ótimo ou bom. O importante é que sua premissa era um sonho de uma simplicidade de história em quadrinhos, um mundo dominado por macacos, com os humanos como a classe inferior oprimida. E o gancho visual era inesquecível: símios delicados em trajes de safári futurísticos e Charlton Heston em sua agonia sem camisa.

Ainda assim, não existe uma imagem no mundo da qual uma refilmagem literal não possa sugar seus poderes místicos. De várias maneiras, a nova versão de Tim Burton é visualmente mais arrebatadora do que a de Franklin J. Schaffner: Helena Bonham Carter como uma macaca exibida, bem-vestida e de cabelos lisos deu uma das capas mais exuberantes da revista *Premiere* dos últimos tempos. Mas Burton tem pouco a oferecer, exceto refinar um pouco o visual do primeiro filme. Ele tem a ILM e o mago das maquiagens Rick Baker ao seu lado, mas falta pelo menos uma nova ideia inteligente ou um ângulo crítico em relação ao original. Nenhum envolvido parece ter pensado no que a história significava naquela época e que novos significados ela poderia ter hoje.

Este *remake* mostra que a ficção científica de orçamento médio da Hollywood da década de 1960 era mais consciente e atenta que os grandes filmes de hoje, que se importam apenas com os números obtidos nas bilheterias do final de semana de estreia. O ponto retórico do original, um debate cartunesco a respeito de intolerância racial e opressão, é repetido igualmente aqui, e conduzido com um tom irônico de debate político: “Eles são todos iguais”, diz um símio intolerante olhando para os humanos. Mas, mesmo sendo explícita no roteiro, essa alegoria acaba

sendo sabotada pelo esteriótipo das espécies de primatas; enquanto os inteligentes chimpanzés, liderados pela aristocrata liberal Bonham Carter, são caracterizados como europeus brancos e sofisticados, o lacônico gorila guerreiro de Michael Clarke Duncan é um negro inescrupuloso com quase nenhuma função narrativa.

Há também uma estranha inconsistência nas atuações. Bonham Carter e David Warner são impressionantemente reconhecíveis e surpreendentemente expressivos por baixo de suas maquiagens que levavam quatro horas para serem concluídas. Paul Giamatti também obtém um efeito divertido de sua elasticidade facial. Mas se eles conseguem passar suas emoções por todo aquele látex, por que o general chimpanzé de Tim Roth mantém a mesma expressão de raiva com os lábios curvados durante o filme todo? Poderia ser qualquer um por trás daquela maquiagem. É possível até perguntar se Gary Oldman não o substituiu nos dias de folga.

Há uma piada interna interessante sobre o filme: Heston como um primata decano explica aos macacos a respeito das armas de fogo dos humanos. Uma arma, diz o ator, que também é presidente da Associação Americana de Rifles, tem o poder de mil lanças. Mas foi um erro dar o papel original de Heston para Mark Wahlberg, cuja atuação como o herói astronauta tentando fazer que os humanos se revoltam, é como um capitão de futebol americano falando com seu time de perdedores. Estella Warren é pura perda de espaço, usando uma roupa reaproveitada de Rachel Welch.

E tudo acaba saindo dos trilhos quando Wahlberg é salvo no fim da batalha por um escandalosamente besta *deus ex machina*. A premissa preguiçosa da conclusão se baseia em nossa boa vontade em aceitar que, se é uma ficção científica, então provavelmente há viagem no tempo envolvida em algum lugar, e nada de perguntas a respeito. E em relação ao novo final surpreendente, não é tão original quanto a revelação da Estátua da Liberdade do primeiro, mas uma variação de (e baseada em, eu suspeito) um excruciante e mudo jogo de palavras; parece o produto de uma reunião de ideias onde o pânico foi instaurado quando avisaram que o café estava acabando.

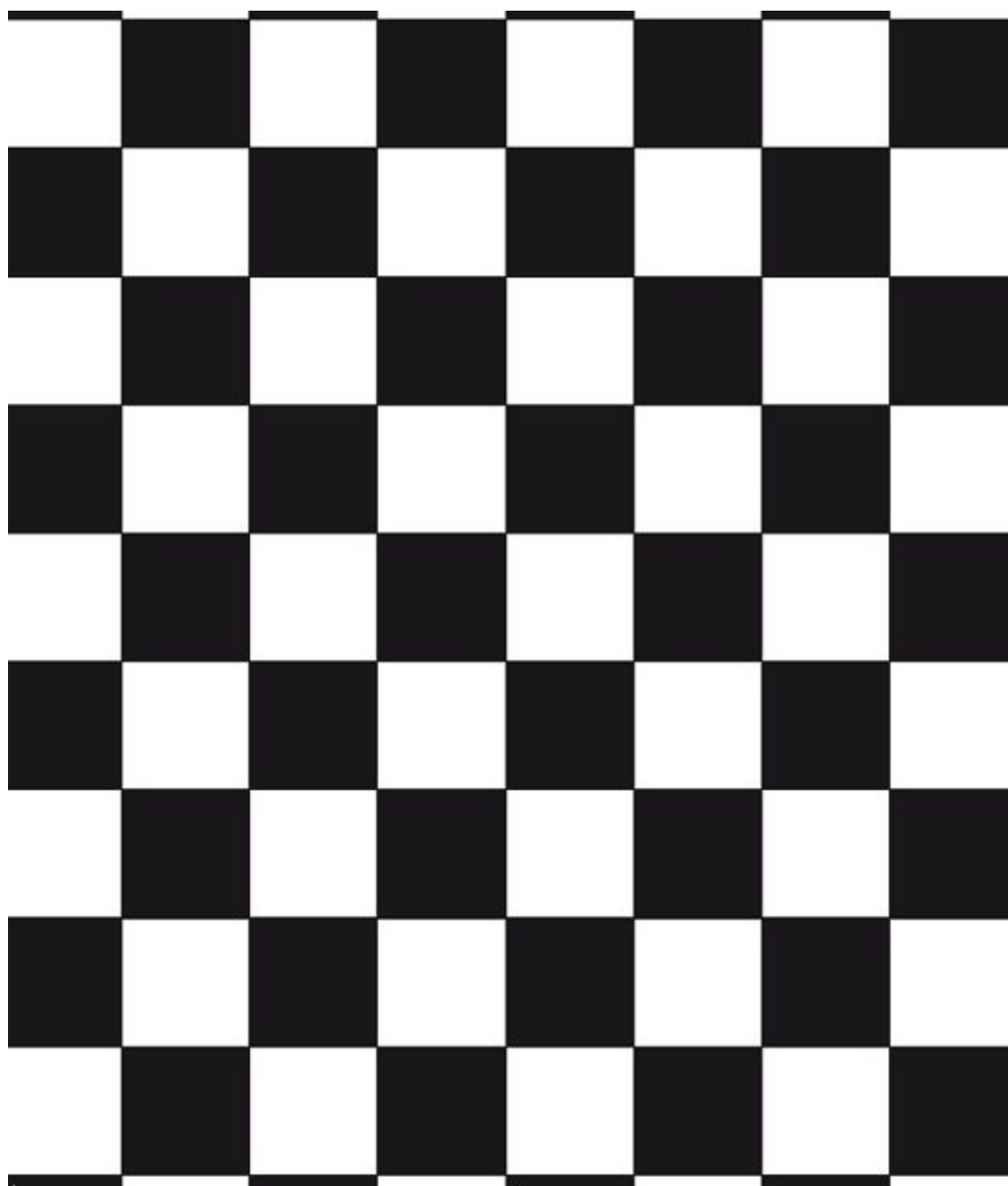
O esforço de seguir as tendências não está dando a Burton os bons tempos que teve com *Ed Wood* ou *Marte ataca!*. Há apenas alguns toques característicos: alguns espantalhos, um macaco criança vestido como uma

boneca vitoriana, uma brincadeira com Lisa Marie fazendo o papel da esposa “loira burra” de um orangotango, e o momento do jazz dos macacos, com um dos instrumentos sendo tocado com os pés.

Há outros toques impressionantes de design, os capacetes dos macacos com suas impressionantes cimitarras curvas e as barracas escarlates do exército, que parecem uma ótima oportunidade comercial, uma boa ideia para acampamentos modernos que lotam nos feriados. Foram muito bem pensados os movimentos dos atores, que andam como macacos e até mesmo atacam durante as batalhas utilizando as quatro patas. Mas sua formação de marcha vai aos solavancos, e nos lembram os macacos voadores de *O mágico de Oz*.

Quanto ao subtexto, pode esquecer. O espectro que paira a respeito da miscigenação é logo descartado, apesar das trocas de olhares, e não há nenhuma chance de um momento cabeludo entre Wahlberg e Bonham Carter. Quem imaginaria que Burton, o adolescente desajustado de Hollywood, faria algo tão certinho ou de opulência tão impessoal? Preferíamos que ele seguisse o espírito de *Ed Wood* e continuasse com suas macaquices alegres.

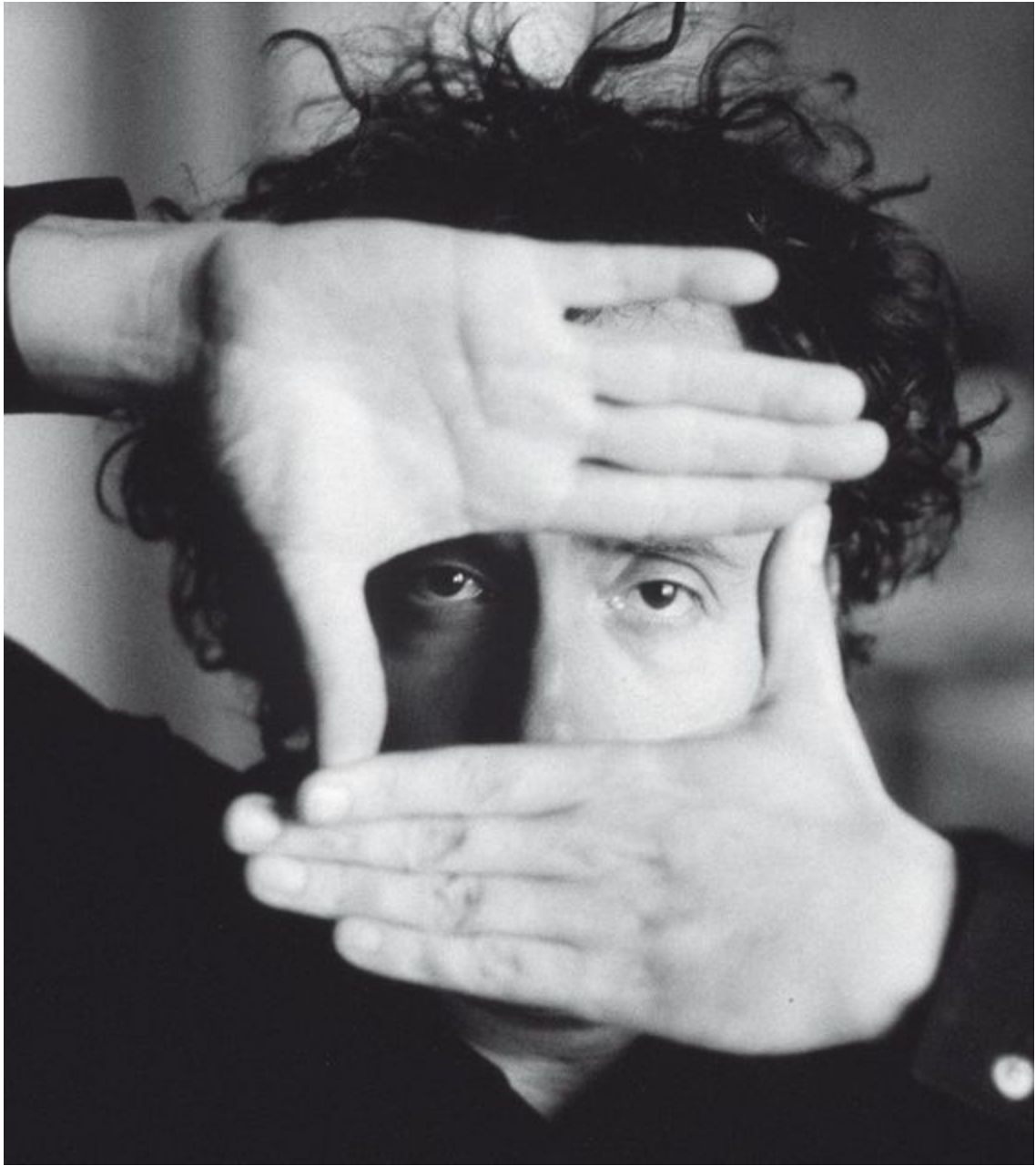




PEIXE GRANDE

TIM BURTON

2003



[PEIXE GRANDE]
2003

O PEIXE GRANDE EM SEU PRÓPRIO LAGO

por Josh Tyrangiel

POR SE VESTIR sempre como um agente funerário e ter feito um bom número de filmes romantizando a melancolia, Tim Burton emergiu como um daqueles diretores que não são só criadores de mitos, mas também tema deles. O mito mais prevalente de Burton é que ele é sombrio e possivelmente um pouco perturbado. Além de suas roupas e filmes, há pedaços sinistros de sua biografia que reforçam essa visão, como o fato de seus pais terem fechado a janela de seu quarto com tijolos, aparentemente para diminuir a conta do aquecimento (Burton cresceu na Califórnia, em um lugar onde aquecimento nunca foi um problema). O segundo mito sobre Burton é que sua mente ainda está presa no universo solitário daquele quarto escuro. As provas são suas generosas recriações de elementos pop dos anos 1960 (*Batman*, *Marte ataca!* e *Planeta dos macacos*) juntamente com alguns de seus filmes mais pessoais (*Edward Mãos de Tesoura* e *Ed Wood*), os quais focam sábios emocionalmente incompreendidos que se parecem com um certo diretor.

Cruze os fios dos mitos de Burton, e os estúdios de Hollywood geralmente fazem isso, e então... Está vivo! Você tem o monstro de Frankenstein dos cinemas, um autor com cabeça de criança capaz de fazer funcionar um investimento quase consistente em terror excêntrico. Naturalmente, Burton é avesso a esses mitos. “Você é rotulado facilmente em Hollywood”, ele diz, “mesmo que faça algo que eles esperam que você faça. Tento não pensar a respeito, mas, poxa, isso me irrita um pouco”.

Burton, 45 anos, não quer ser entendido fora de seus filmes, mas não liga de ser, como ele mesmo disse, “desburtonizado”. Seu novo filme, *Peixe grande*, provavelmente vai ajudar. A obra possui elementos fantásticos, mas que estão a serviço de uma história de afirmação da vida entre pais e filhos, o tipo de coisa que Spielberg sempre volta a fazer (e em um momento ele esteve cotado para dirigir o projeto, assim como Stephen Daldry, de *As horas*). O filme tem Albert Finney como um homem no leito de morte que se lembra de seu eu mais jovem (interpretado por

Ewan McGregor) como uma força de esperança incansável. Seu filho, interpretado por Billy Crudup, acredita que o pai é apenas um mentiroso incansável. *Peixe grande* tem suas raízes em um mundo adulto conflitante, e, pela primeira vez em um filme de Burton, é o pai, e não a criança, o excêntrico incompreendido.

Por um lado, o processo de desburtonização se mostra bem fácil. A casa do diretor no norte de Londres (ele tem viajado para Londres ao longo de vários anos) não é uma caverna ou uma mansão mal-assombrada, e sim uma série de quatro casas em um local silvestre, que ele e a atriz Helena Bonham Carter, sua namorada e mãe de seu filho recém-nascido, reformaram belamente para que se transformasse em uma morada aconchegante. É o tipo de lugar para onde João e Maria teriam corrido. Lá dentro, uma lareira crepita levemente, e Burton, trajando roupas de cores pálidas, mas ainda assim coloridas, desliza de meias pelo chão de madeira até seu escritório, onde pula com uma charmosa falta de jeito em um sofá vermelho de veludo. Ele é tão fofo quanto um Muppet. “As pessoas que me conhecem de verdade sabem que não sou nem um pouco sombrio”, ele diz. “Quero dizer, nem um pouco mesmo. Tá, claro que gosto de filmes de monstros, mas porque são catárticos. Eu nem... não sei onde... não sei.”

Burton é caloroso, engraçado e otimista. E também é incapaz de completar um pensamento. Ele começa uma conversa com uma sinfonia de mãos dançantes e cabelos esvoaçantes, apenas para terminar à deriva em um profundo espaço verbal. Mesmo os assuntos simples podem ser complicados por suas palavras. Quando menciona que costumava morar na rua próxima dali, Burton fica olhando para o teto e as palavras emergem cautelosamente, como se estivesse estreando um novo vocabulário, mas não tivesse certeza da pronúncia. “Eu tinha um apartamento em... Belsize... Park... Gardens?” Mais tarde, ele afirma: “Não saio muito de casa”.

O que nos leva ao mito número dois a respeito de Burton, segundo o qual ele continua preso ao universo adolescente. Este é um pouco mais difícil de descartar. Burton desenha bastante (ele sempre tem pelo menos duas canetas no bolso da camisa). Senão, diz ele, “não dou conta do tempo que tenho. Isso me assusta um pouco, pois não sei como o gasto. Sou um pouco disperso. Penso em coisas e faço coisas, mas não parece ter uma coisa específica que eu faça. E, de alguma forma, o dia passa”.

Burton precisa dos filmes não só como uma desculpa para se levantar de manhã, mas também como um meio de interagir com o mundo real. “Metade das coisas nas quais trabalhei são monstros enormes cuja a data de lançamento já existe antes mesmo do roteiro.” Mas a outra metade são tentativas abstratas de uma autobiografia. “Fico impressionado com pessoas como Robert Wise (*A noviça rebelde* e *O enigma de Andrômeda*), que conseguem ir de um gênero a outro e cada filme parece diferente. Nunca senti que poderia fazer isso. Preciso de algum tipo de conexão. Fazer um filme é uma experiência catártica, então, precisa ter...”

Uma ferida? Burton preferia que ninguém confundisse a arte com o artista, mas ele próprio torna isso difícil. Muitos de seus primeiros filmes são respostas por ter crescido em uma família que não se expressava. Seu pai e sua mãe raramente encostavam nos dois filhos, conta Burton, que quando tinha dez anos resolveu ir morar com a avó. Ele nunca se reconciliou totalmente com o pai até sua morte, em 2000, e este pode ser o motivo por querer tanto dirigir *Peixe grande*. “Meu pai morreu e minha mãe estava doente, então resolvi ler o roteiro”, ele lembra, “e senti que ele capturava algo que eu sempre tinha falhado em expressar com palavras. Aquele relacionamento, ele apenas, você tenta falar a respeito, mas ele não, a coisa não... Bom, você não consegue falar sobre ele. Essas coisas simplesmente estão em você, sabe? Então pensei em simplesmente mostrar”.

Burton pode viver em seu próprio mundo, mas este não é um lugar juvenil nem selado. Apesar de se recusar a ir a eventos da indústria, como o Oscar, “É um concurso de popularidade e, baseado nas minhas experiências na escola, eu perco”, ele adora ter pessoas do cinema por perto. “Gostei de trabalhar com animação, mas adoro os atores, cenários e tudo isso. É bem mais divertido. Não importa o que estiver fazendo, você para e tem essas pessoas paradas em volta com roupas engraçadas, olhando para você e... Talvez eu pareça o zumbi mais mal-humorado e fechado que eles já viram, mas me divirto demais com tudo. É como um sonho absurdo e maravilhoso.” Mas é real.

PEIXE GRANDE

por Manohla Dargis

Geralmente peixes grandes nadam em lagos pequenos. entretanto, no novo filme de Tim Burton sobre um filho, um pai e as mentiras que existem entre eles, não há pequenos lagos, apenas cenários grandes e brilhantes, saídos da imaginação do diretor. Baseado no delicado livro de Daniel Wallace, *Peixe grande* narra a saga de um contador de histórias que, depois de uma vida dedicada a falar sobre gigantes chorosos e mulheres de duas cabeças, encara a perspectiva de morrer sob a sombra negra do ressentimento do filho.

Há pecados paternais piores que histórias de pescador tão grandes quanto Moby Dick, mas você não saberá disso por Will Bloom. Ao ser interpretado por Billy Crudup ou por ser dirigido por Tim Burton (é difícil saber a razão), Will é uma pessoa prematuramente antiquada, que passou a vida guardando ressentimentos do pai e da predileção dele por exagerar na autopromoção. Interpretado no passado por um exuberante Ewan McGregor e no leito de morte por um Albert Finney que mal se contém (o ator robusto parece ansioso por iniciar uma recuperação milagrosa), Edward é mais um da linha de pais ficcionais que já fizeram seus jardins à custa da família. A qualidade dele é sua vida imaginada, um jardim tão magnífico e selvagem quanto no livro *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak.

Uma fábula sobre pais e filhos, mentiras e juízos falsos, *Peixe grande* é o filme mais correto no excêntrico repertório de Burton. Ou, talvez, seja a história mais direta que o diretor já contou. O papel de Will é a história de um jovem com a alma pesada, que tenta fazer as pazes com seu passado. Casado com uma francesa (Marion Cotillard), ele trabalha como jornalista em Paris, tentando escapar do bom humor afetado do pai devotando-se às notícias em um país onde as pessoas se levam a sério mais até do que ele mesmo. Quando Will recebe a notícia da doença do pai, pega a mulher e seus ressentimentos e os leva de volta para casa, em uma pequena cidade do Alabama.

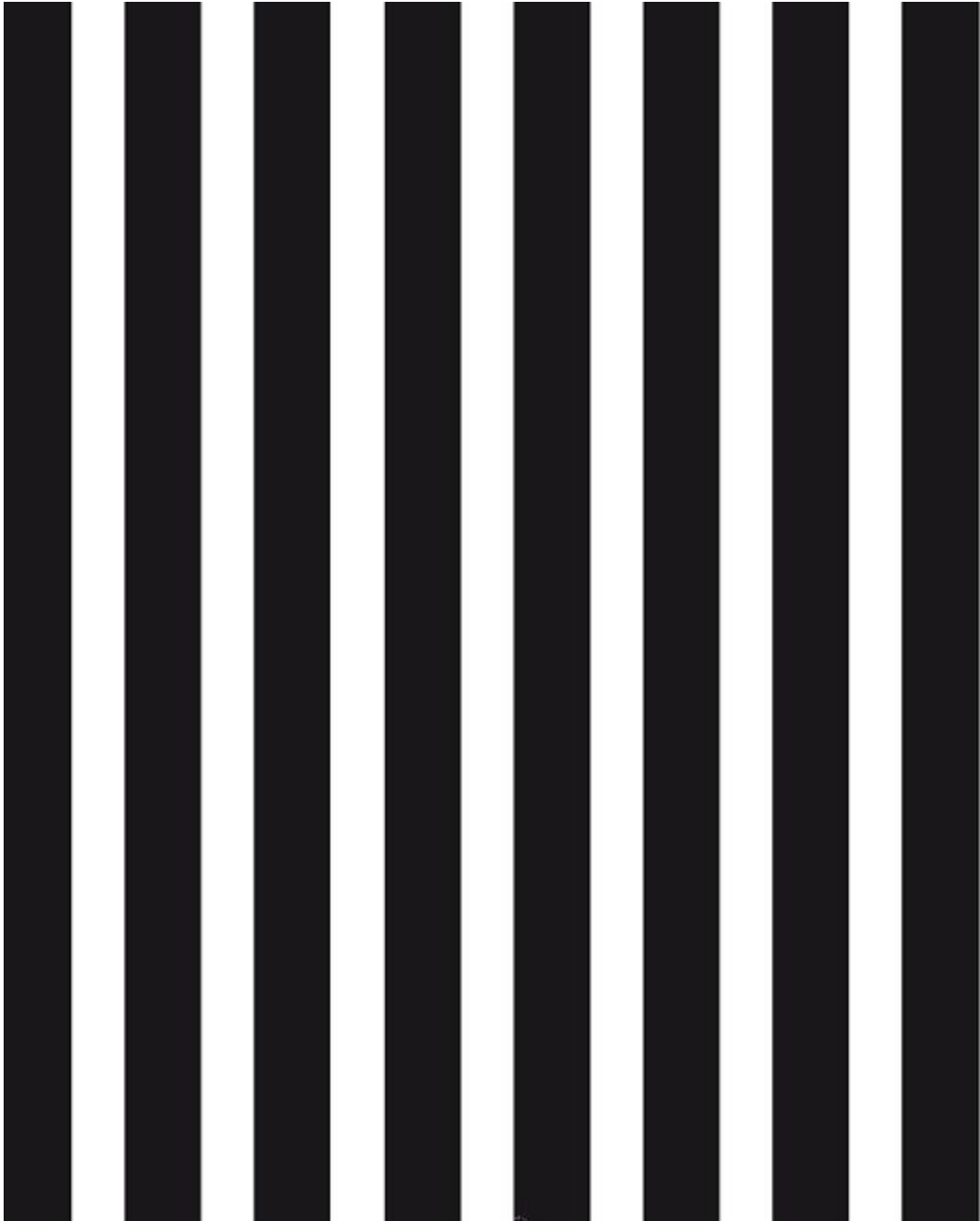
Como no livro, o roteiro de John August começa com o filho falando do pai, um homem que seria um mito. No *Peixe grande* de Wallace, o mito assume a forma de um absurdo gentil. Com o tom leve do escritor, o charme do livro vem de como ele funde o cotidiano com o extraordinário; os ensaios de experiências de Edward se encaixam no herói clássico, exceto por, ao contrário de Hércules ou Ulisses, ele limpar jaulas sujas e vender cintas para matronas roliças. Burton escancara a comédia visual da automitologia do personagem e deixa a coisa ir em frente, às vezes com um efeito estonteantemente alegre. Nas mãos do diretor, até mesmo o aniversário de Edward vira uma hipérbole cômica, quando o nenê sai como uma bala de sua mãe, deslizando pelo corredor do hospital como um sabonete fujão.

Edward raramente para de se mover nos anos seguintes, e muito do apelo e animação do filme vem de sua peregrinação quixotesca em busca de sua individualidade. É uma alegria ver Burton conjurar um cenário fantástico atrás do outro, seja a história de um poeta transformado em assaltante de banco (o incrível Steve Buscemi), um interlúdio circense (com Danny DeVito) ou uma olhada em um programa de variedades para os camaradas da Coreia do Norte. É nessas histórias, com viradas de arregalar os olhos e cheias de cores, astutas e apaixonadamente bizarras, que Burton, trabalhando com uma talentosa equipe que inclui o diretor de fotografia Philippe Rousselot e o designer de produção Dennis Gassner, se permite ser o mais Burton possível, livre da estúpida restrição da vida diária e dos filmes.

Infelizmente, só podemos ficar com o jovem Edward por um curto período, pois metade do filme envolve um filho adulto e seu pai com uma doença terminal, e se passa no mundo familiar da acusação, confissão, reviravolta e aceitação. Burton, regularmente, e com uma relutância palpável, nos arranca da florida imaginação de Edward e nos joga de volta no deserto da reprovção de Will. Apenas Jessica Lange, como esposa de Edward e mãe de Will, ilumina esse melancólico retorno ao melodrama familiar, seja entrando na banheira com seu marido, ou reprovando carinhosamente o filho por sua seriedade. É uma pena que Lange, apesar de sua imagem glamorosa ter aparentemente chegado à idade em que as atrizes são relegadas a papéis de matronas, não tenha aparecido mais (ela enfeitava as cenas com um sentimento delicado).

Um dos poucos visionários trabalhando em Hollywood, Burton nem sempre teve facilidade adequando sua criatividade para que coubesse nas fórmulas do estúdio, o que fica claro no louco e delirante *Marte ataca!*, que foi recebido com grande escárnio. Como Will Bloom, os críticos tendem a detonar o desconhecido e o que não lhes soa familiar com o prazer de jardineiros loucos. Desde então, Burton se retraiu para um território mais seguro, incluindo o ricamente montado e insípido *Planeta dos macacos*. *Peixe grande* marca uma melhora no exercício do impessoal, mas é algo triste ver Burton dirigir um filme que pede por imaginação. Uma das glórias do cineasta é que ele sempre acreditou que os adultos podem aproveitar o mundo através da infinita visão das crianças. Aposto que ele ainda lê Dr. Seuss.





A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE

TIM BURTON

2005



[A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE]
2005

O DOCE CHEIRO DO SUCESSO

por Rob Waugh

É A CENA MAIS espetacular já filmada nos estúdios britânicos Pinewood: um barco rosa feito de açúcar e cheio de crianças navegando por um rio de chocolate derretido, com um pomar de doces embalados individualmente dos dois lados. Não há truques de computador envolvidos. O rio está mesmo lá, 726 mil litros, e no meio do caminho uma criança cai e fica coberta por aquela coisa gosmenta. Parece bom o suficiente para ser comida. Mas não é, claro, estamos em Hollywood, e a gosma é um líquido atóxico para efeitos especiais, produzido especialmente para a nova versão de *A fantástica fábrica de chocolate*, que traz Johnny Depp como Willy Wonka.

É o primeiro filme da produtora de Jennifer Aniston e Brad Pitt, a Plan B, e mostra que enquanto o relacionamento do poderoso casal de Hollywood vai mal, eles ainda trabalham bem como sócios.

O filme não levanta polêmicas. Com um orçamento estimado em US\$ 150 milhões (80 milhões de libras), a Plan B e o diretor Tim Burton, famoso por filmes de fantasia, não pouparam recursos para se manterem fiéis ao livro de Roald Dahl.

Na versão de baixo orçamento de 1971, na qual o rio de chocolate assemelha-se mais à água barrenta, os produtores substituíram os esquilos treinados de Wonka por uma máquina. A Plan B se recusou a se comprometer, e usou 40 esquilos reais, treinando-os para que abrissem as nozes e as jogassem na esteira. Para que a coisa funcionasse, foram necessárias dez semanas de treinamento. “Eles não são bons em comandos verbais”, afirmou o treinador.

A visão sem barreiras de Burton terá ainda um chocolate que derrete ao vivo na tela e a floresta dos Oompa Loompa, além de várias outras partes que não entraram no primeiro filme. Haverá uma raça inteira de Oompa Loompas interpretados por um único anão da trupe de Burton,

Depp Roy, que será clonado por computador (e receberá US\$ 1 milhão por todo o esforço).

“Não quero estragar os sonhos da infância das pessoas”, afirma Burton, que escalou a namorada Helena Bonham Carter para interpretar a mãe de Charlie, a criança que ganha um passeio pela fábrica mágica. “Mas o filme original é bobo.” O autor do livro odiou o filme de 1971, que trazia Gene Wilder como Wonka, e negou aos produtores os direitos da continuação, *Charlie e o incrível elevador de vidro*. Sua viúva, Licky, desaprovou vários roteiros até aceitar o que foi usado no filme de Burton.

“Eu respondi bem à *Fantástica fábrica de chocolate* porque o livro respeita o fato de as crianças poderem ser adultas”, diz Burton. “Acho que os adultos se esquecem disso. Foi uma das primeiras vezes que tivemos literatura infantil um pouco mais sofisticada e lidando com questões mais sombrias e sentimentos. E mostra que é possível haver escuridão e presságios. Coisas muito sinistras que são parte da infância.”

Johnny Depp concorda: “Os livros de Roald Dahl podem ser divertidos, mas também são sombrios às vezes. Você não iria querer ler alguns trabalhos do autor para seus filhos. Em *A fábrica* há mensagens sutis e sombrias. Tim Burton e Roald Dahl são um par perfeito que veio dos céus”.

Após interpretar o excêntrico escritor J.M. Barrie em *Em busca da Terra do Nunca*, Depp estava determinado a não deixar que a sombra da primeira versão do filme influenciasse o seu Willy Wonka.

“Independente do que você pense do filme de 1971, a personalidade de Gene Wilder se destaca”, afirma Depp. “Ele é assustador. Este é um grande desafio para um ator. Então, a única coisa a fazer é voltar ao livro e tentar entender o que Roald tinha na cabeça.”

E fazer isso não tem sido fácil. Diretores diversos, como Martin Scorsese e Rob Minkoff (*O pequeno Stuart Little*), já estiveram ligados ao projeto, e astros como Michael Keaton, Nicolas Cage e Jim Carrey já chegaram a conversar sobre a possibilidade de interpretar Wonka. Em 2001, o roqueiro Marilyn Manson afirmou que havia ganhado o papel.

Mas com Depp usando óculos enormes, uma imensa dentadura e recitando frases como “Mascar chiclete é bem nojento, mascar chiclete é o que eu menos gosto”, sua interpretação é possivelmente mais bizarra do

que seria com Manson. “Eu o interpretei como se fosse uma criança mal-educada misturada com um apresentador de *game show*.”

Burton, entretanto, estava determinado a fazer que Wonka, apesar de estranho, fosse um personagem crível. Seu passado é bem mais explorado do que no livro, mas esta é a única mudança que Burton fez em relação à sua fonte.

No filme, descobrimos como Willy Wonka convenceu os Oompa Loompas a saírem de sua ilha e virar os assistentes na fábrica mágica de chocolate. E também vemos através de *flashbacks* como ele descobriu sua vocação como mestre fazedor de doces, graças ao seu pai dominador, o Dr. Wilbur Wonka, dentista, interpretado por Christopher Lee. O pequeno Wonka acaba com aquele aparelho dentário estilo capacete, enquanto o Dr. Wonka joga os doces dele no fogo. É claro que assim que cresce, ele constrói sua fábrica mágica de chocolate.

Enquanto a atuação desequilibrada de Depp é o foco de atenção até agora, o verdadeiro astro do filme pode muito bem ser Freddie Highmore, o ator britânico de doze anos que também atuou com Depp em *Em busca da Terra do Nunca*.

Burton estava tendo dificuldades em encontrar um ator para o papel de Charlie, o menino pobre que ganha o bilhete dourado, até que Kate Winslet sugeriu a Depp que tentasse “aquele ótimo garoto da *Terra do Nunca*”.

Depp, que faz aniversário no mesmo dia que Highmore, gostou da ideia e, depois de um teste, Burton também concordou.

“Freddie tem um algo a mais”, diz Winslet. “Eu ficava com os pelos do pescoço arrepiados ao vê-lo atuar. É tão raro você sentir algo assim, não só com um ator mirim, mas com qualquer ator com quem você trabalhe. Esse garoto possui um dom assustador.”

Pessoas em Hollywood dizem que este filme pode transformar Highmore em um astro tão grande quanto Daniel Radcliffe, de *Harry Potter*.

Se tudo der certo, também será uma ótima estreia para a Plan B de Brad e Jen, que atualmente está trabalhando em outro livro infantil de sucesso, *O estranho caso do cachorro morto*, lançado originalmente em 2003.

E mesmo se o filme não gerar algo grande o bastante para uma continuação, não vai demorar muito para vermos Roald Dahl novamente nas telas. Wes Anderson já está trabalhando em *O fantástico Sr. Raposo*, e adaptações de outros livros, como *The BFG*, estão em produção. “Tem sido uma longa luta”, diz Liccy Dahl, que é creditada como uma das produtoras executivas do filme. “Mas vale a pena esperar.”

OLHAR DOCE

por David Edelstein

O RIDÍCULO E desagradável *A fantástica fábrica de chocolate*, de 1971, pode ter deixado você com a impressão de que “o doceiro pode (dominar o futuro, mergulhar em um sonho etc.), porque ele mistura aquilo com amor e faz o mundo ficar com um gosto bom”. Mas não é fácil adocicar o moralismo de Roald Dahl, ou o sadismo, no livro *A fantástica fábrica de chocolate*, no qual quatro crianças egocêntricas (com exceção do pequeno Charlie Bucket, o herói querido) recebem o que merecem: suas justas, hã, sobremesas. Como o recluso magnata dos doces, Gene Wilder utiliza seu dom para parecer insano, mas também amável; ele cintila quando supervisiona as punições da mimada Veruca, do glutão Augustus, da mascadora de chicletes Violeta e do viciado em televisão, Mike. Na nova versão de Burton, Johnny Depp não é tão tranquilizador. Ele é um homem infantil com a cabeça na lua, rosto branco como leite e olhos arregalados. Uma mistura de Carol Channing e Michael Jackson. Ele também tem uma enorme lasca de chocolate nos ombros.

O filme é deslumbrante, mas algumas pessoas (não as crianças, talvez seus pais) não vão gostar por causa de seu estilo macabro à la Grand Guignol. E levamos um tempo para nos acostumar com Depp. Ele concebeu seu Wonka como um passivo-agressivo sorridente, um Sr. Frio que ficou mais leve pela carga emocional que carrega, e que não tem muitas variações. Assim como a primeira fusão Burton/Depp, em *Edward Mãos de Tesoura*, ele é um ser atrofiado, deformado por pais ineptos (a semelhança com Edward é demonstrada com uma piada: em um *flashback*, Wonka corta a fita na inauguração de sua fábrica e, por trás, vemos a tesoura saindo de sua manga).

Edward, o artista visionário, tinha a tendência de cortar a si mesmo e os outros sem querer; era o jeito de Burton dizer: “não posso evitar minha hostilidade, é assim que fui feito”. Já a amabilidade de Wonka, por outro lado, é bizarra demais para enganar alguém. Burton e o roteirista John August adicionaram um passado psicológico que não havia no livro: a

fábrica é uma fuga e uma retaliação ao pai dentista e repressor de Wonka. Agora, Willy é o artista adolescente eterno e definitivo que evita a família (ele não consegue nem dizer a palavra “pais” e se fecha em um mundo criado por si próprio).

A Terra-do-Nunca-como-uma-vingança-de-Édipo é também algo bem Michael Jackson, e imagino que esse pedaço extra de perversidade ajudou Burton a caprichar ainda mais em sua imaginação visual de sonhos. Ele e o designer Alex McDowell se deleitaram na cachoeira de chocolate, na paisagem comestível colorida e nas máquinas de doces complicadas ao estilo de Rube Goldberg. Não há a chatice nem a seriedade operística do filme anterior. Na fábrica de Burton, o parque central tem um turbilhão ao estilo do Dr. Seuss, mas cada uma das maravilhas tem duplo sentido: você pode consumi-la, mas ela também pode consumir você.

O filme é uma revolução de invenções diabólicas. Os Oompa Loompas, pequenos seres das árvores que vão trabalhar na fábrica em troca de cacau à vontade para devorarem, são feitos por uma só pessoa, graças ao melhor truque de computação que já vi, o indiano vagamente mau Deep Roy. Os epitáfios que fazem para cada criança que se dá mal e é despachada são megashows de produção, cada um com um estilo musical diferente. A música é composta pelo brilhante Danny Elfman, cujo próprio nome se encaixa como uma luva em tudo isso.¹

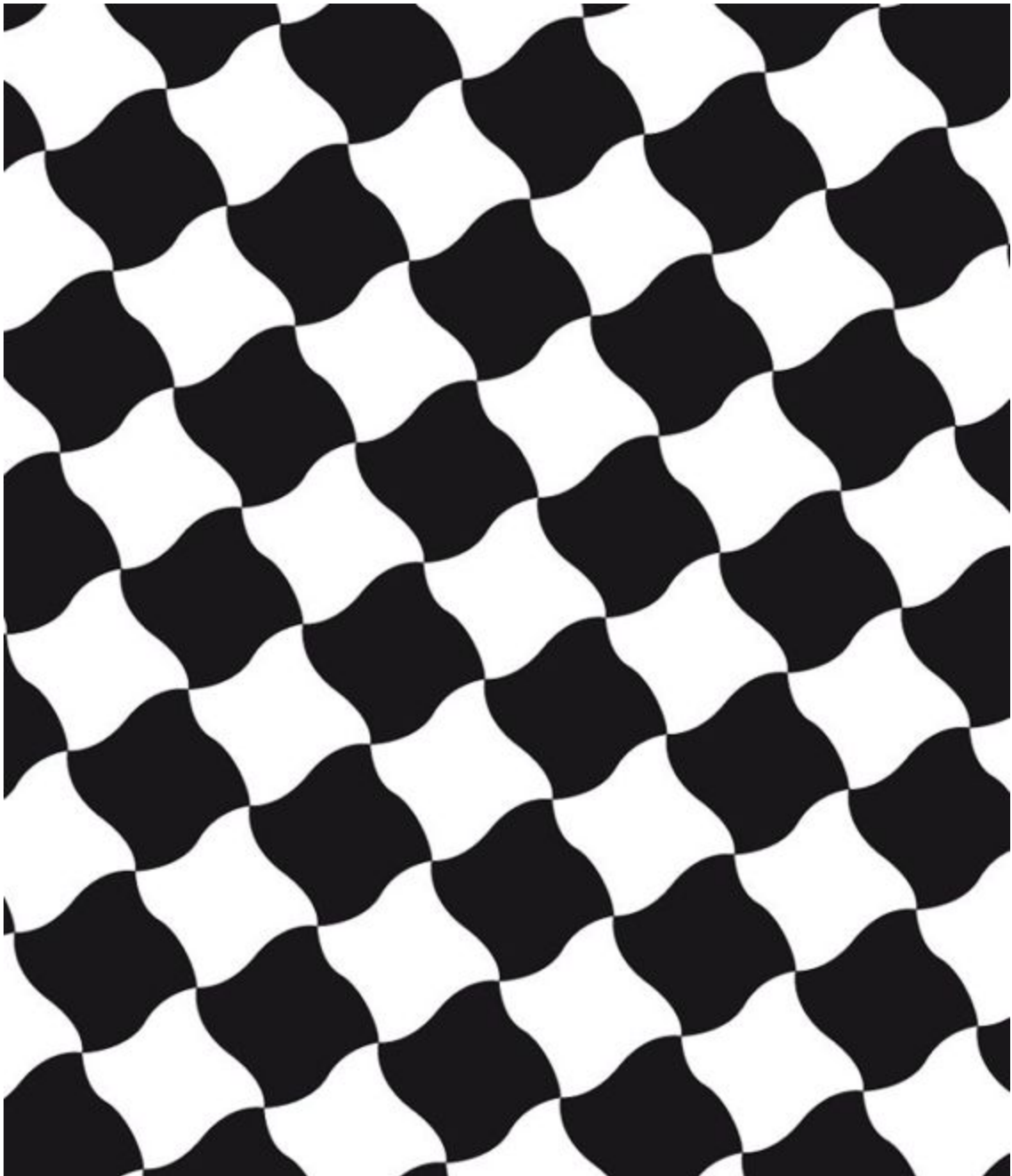
Burton não apenas saboreia os cenários do filme; ele se estende aos rostos também. O Charlie de Freddie Highmore não aparece muito na tela (ele é um incrível protagonista passivo), mas sempre que a câmera foca nele, suas orelhas de abano nos fazem rir, e ele combina direitinho com o magrelo Noah Taylor (como seu pai) e o mais magrelo ainda David Kelly (como o vovô Joe). Interpretando Augustus Gloop, Philip Wiegratz tem bochechas tão grandes e redondas que achei que eram efeito especial, e a Veruca Salt de Julia Winter tem olhos azuis afiados e dentes ingleses exagerados.

Os vícios dos outros dois ganhadores dos bilhetes dourados do chocolate Wonka foram parcialmente modernizados. Mike Teavee (Jordan Fry) é agora um zumbi dos videogames, e ficou perfeito. E Violeta Beauregarde é uma fervorosa especialista em caratê e em mascar chiclete. Teria sido bacana se Burton e August tivessem conseguido misturar algo de artes marciais no final dela (será que artes marciais e mascar chiclete

combinam?). O filme se passa no presente, que é uma mistura de referências contemporâneas e vitorianas, e nem tudo dá liga. Sendo um químico dos doces, é estranho ouvir Wonka falar do chocolate e da liberação de endorfinas.

Dahl escreveu ótimas histórias de terror, por isso não é surpresa que o filme de Burton às vezes brinque com o macabro. O Wonka de Depp tem um sopro do Fantasma da Ópera de Lon Chaney, o mestre torturador. E cada cenário é um pequeno filme de terror. A reprimenda de Veruca na Sala das Nozes é melhor que qualquer coisa em ambas as versões de *A vingança de Willard*. Os esquilos que quebram as nozes são uma mistura de animais reais com outros gerados por computador, mas a mistura é perfeita, e eles parecem tão ardilosos e inteligentes quanto seu mestre. A alegria de Burton faz *A fantástica fábrica de chocolate* ser bizarramente divertido do começo ao fim, mesmo quando aquelas balas que não acabam nunca ficam presas em nossa garganta.

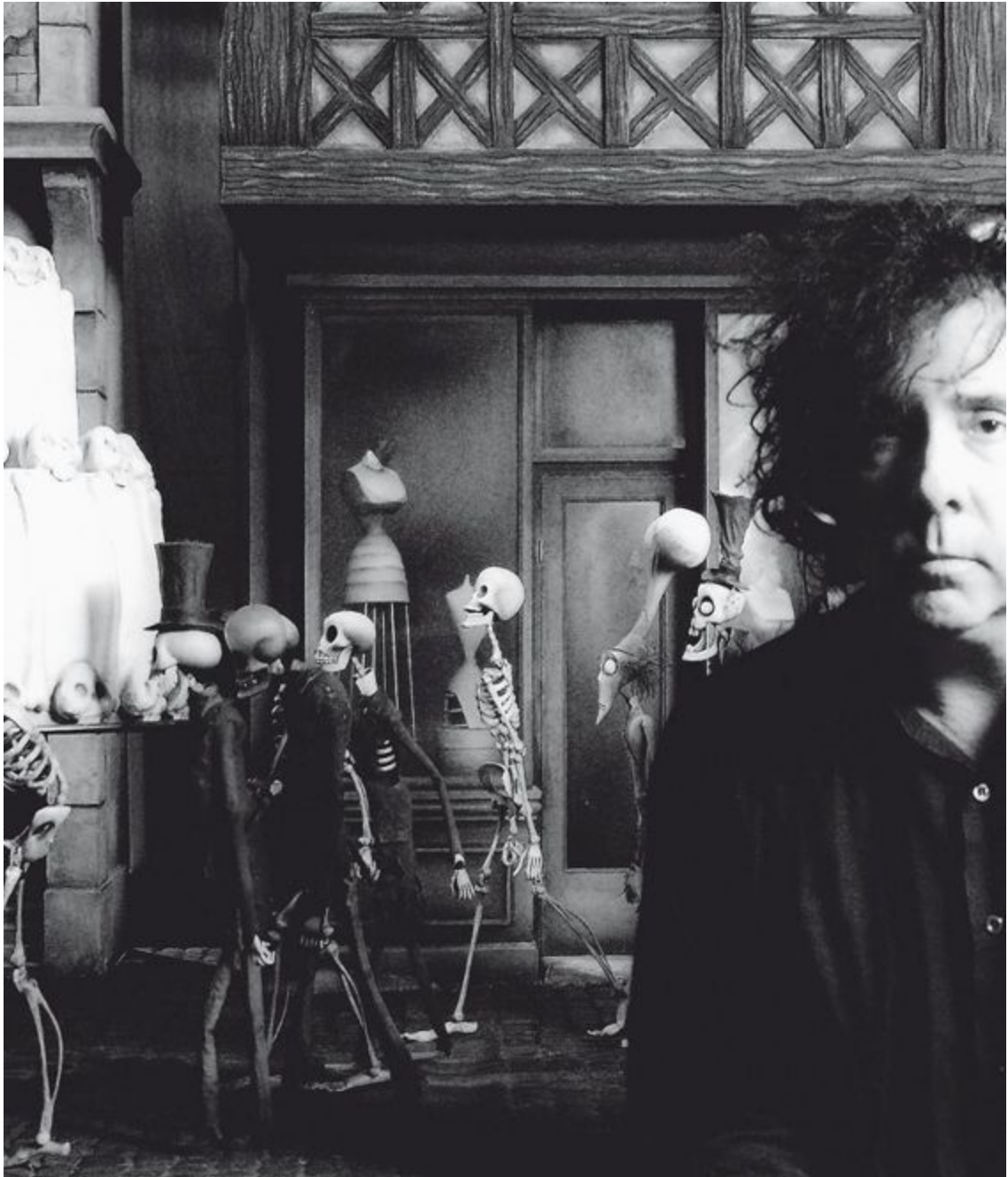




A NOIVA CADÁVER

TIM BURTON

2005



[A NOIVA CADÁVER]

2005 Tim Burton's Corpse Bride

O DIRETOR DOS MORTOS-VIVOS

por Edward Douglas

CASO PAREÇA QUE faz apenas alguns meses que o site ComingSoon.net entrevistou Burton pela última vez, isso é apenas um testemunho de quão ocupado o visionário diretor esteve no último ano. Poucos meses depois de lançar o maior sucesso do verão, *A fantástica fábrica de chocolate*, Burton está de volta com seu segundo filme em 2005, *A noiva cadáver*. É quase uma continuação de seu filme em animação de 1993, *O estranho mundo de Jack*, que tenta reviver as animações em *stop-motion* de sua juventude. Apesar de não ter sido um enorme sucesso comercial na época, *Jack* se tornou um filme cultuado por crianças e adultos.

Burton se envolveu mais neste novo filme, codirigindo o processo de animação, além de colocar seu nome no título. A comédia familiar macabra, que também é um musical, deu-lhe a chance de continuar sendo um dos cineastas mais ecléticos e um dos diretores mais reclusos, enquanto conta a história de um jovem tímido chamado Victor, que tem a voz de Johnny Depp e acidentalmente acaba se casando com uma mulher que foi assassinada na noite de seu casamento. A própria esposa de Burton, Helena Bonham Carter, faz a voz da “noiva cadáver”, enquanto outros membros da trupe do diretor também emprestam suas vozes, como Christopher Lee e Albert Finney.

Quando o ComingSoon.net falou com Burton da última vez, ele estava nas Bahamas. Para *A noiva cadáver*, os jornalistas viajaram para Toronto, onde ele deu a entrevista coletiva a seguir. Como sempre, a conhecida atração do diretor pelo sombrio e o macabro, exatamente como em seus filmes, é contrabalançada por um humor pervertido e comentários interessantes a respeito do elenco e de sua carreira.

No que esta experiência foi diferente de trabalhar em *O estranho mundo de Jack*?

[BURTON] A diferença é que eu desenhei Jack completamente. Era um pacote completo em minha mente, então me sentia como se estivesse lá, e muito mais confortável com aquilo. Neste, a coisa foi mais orgânica. Ele foi baseado em uma velha lenda folclórica, e a gente foi mudando e mudando. Tive uma excelente codireção com Mike Johnson, e senti que nos completávamos muito bem. Foi apenas um filme diferente, com um processo diferente.

O que o fez querer transformar essa ideia em particular em um filme?

O triângulo amoroso. Todos eles são pessoas meio excluídas à sua maneira, e essa é a beleza da história para mim. Foi o que me comoveu, além de ser agri-doce, meio esperançoso e triste, tudo ao mesmo tempo. A justaposição de quem ficará com quem e o que acontecerá no final foi algo bem difícil de ser balanceado, mas aquilo era crucial e importante para o que era o filme.

Você vem lidando com os mortos e os mortos-vivos desde *Frankenweenie*. Qual o apelo desse tema para você?

Acho que lidar com mortos-vivos vem de ter crescido em Burbank. É meio que um *A noite dos mortos-vivos* suburbano durante o dia. Sempre gostei de filmes de monstros, e sempre fui fascinado por, mais uma vez, crescer em uma cultura onde a morte é vista como um assunto sombrio, mas, vivendo tão perto do México, onde você vê os esqueletos do Dia dos Mortos e é tudo bem-humorado, com música, dança, uma celebração da vida, de um jeito que parece uma visão mais positiva das coisas. Acho que sempre me liguei nisso, muito mais do que na nuvem negra e muda que havia no ambiente onde cresci.

Você baseou muitos de seus personagens em estatuetas daqueles personagens do Dia dos Mortos?

Eu costumava ter essas estatuetas, e elas tinham sempre umas cenas bacanas com eles vestidos. Havia muito humor e diversão nos personagens, e é isso que sinto que me inspirou de verdade.

Você é otimista em relação ao pós-vida, achando que ele será tão colorido quanto você pinta nesse filme?

Não faço ideia do que acontece, mas, como disse antes, me ligo a outras culturas que tratam a vida de uma perspectiva muito mais positiva. E acho que nossa forma meio que nos ensina, especialmente quando somos crianças, a ter medo de quase tudo e sentir que algo ruim vai acontecer, enquanto a outra forma é uma abordagem bem mais espiritual e positiva. Só vou até aí, pois realmente não faço ideia do que irá acontecer.

Que desenhos você assistia quando era criança? Eles influenciaram sua decisão de trabalhar com animação?

A rena do nariz vermelho, da Rankin and Bass, essas coisas que você assiste quando criança e que ficam em você. Eles meio que dão forma ao que você gosta de fazer. Mas acho que teve mais a ver com Ray Harryhausen. Ele era o cara. Se eu visse o nome dele (em um filme), nenhum ator significava nada, mas o nome dele significava algo, e acho que foi daí que veio o amor por esse tipo de animação, pois você podia ver um artista trabalhando. Os monstros dele tinham mais personalidade que a maioria dos atores nos filmes. Cada monstro não era apenas um monstro, a cena da morte era sempre linda e trágica. A última mexida de leve na cauda, o último suspiro ou qualquer coisa assim. Colocava tanta paixão no trabalho que, para mim, ele foi o cara que não só me inspirou, mas também à maioria dos animadores. E sabe que, alguns meses atrás, Johnny, Helena e eu fomos à casa dele em Londres, para encontrá-lo pela primeira vez, e ele foi sensacional e muito generoso com seu tempo e entusiasmo. Ele foi até o set de *A noiva cadáver* e a produção meio que parou naquele dia, pois todos se animaram. Ele realmente inspirou os animadores em geral.

Houve outras referências culturais que podem ter influenciado seus filmes mais recentes, como histórias em quadrinhos, por exemplo?

Eu não era um grande fã de quadrinhos. não sei se eu era disléxico, mas sempre tive problemas em saber qual balão deveria ler primeiro. Sempre lia o errado e pensava que aquela história não fazia sentido. Leio primeiro este aqui em cima ou aquele ali embaixo? não conseguia lidar com aquilo.

Por que você acabou gravitando para fazer filmes?

Sempre gostei de desenhar, toda criança provavelmente gosta, e de fazer filmes com Super 8, como várias crianças fazem, e nunca tive um objetivo verdadeiro para fazer isso, até que, na escola, eu era um estudante muito ruim, e me lembro de ter que fazer um trabalho no qual você lia um livro e escrevia um ensaio de 50 páginas sobre ele, e então fiz um filme em Super 8 sobre Houdini, um livro sobre o qual eu lera a respeito. Lembro-me de não ter lido o livro, não ter escrito o ensaio e ter tirado um 10 no projeto, então, pensei: “Bom, parece uma coisa boa para eu tentar fazer”. Sempre gostei de fazer coisas, e então acabei entrando no ramo da animação.

Você fez vários filmes sobre párias e pessoas estranhas. Isso fica mais difícil quando as coisas vão indo cada vez melhor em sua carreira, família, vida e todo o resto?

Bom, as coisas nem sempre são felizes (risos). A questão é que você é sempre muito afetado por seu passado, e acho que se você já teve a sensação de ser um pária, ou de solidão ou algo assim, aquilo não te abandona mais. Você pode ser feliz ou bem-sucedido, mas acho que aquele sentimento permanece em você. E nunca te abandona totalmente. Você sempre terá o sentimento com você.

Você procura um estilo de “excluído” nos atores que trabalham com você?

Sim, claro. Quando me encontrei pela primeira vez com o Johnny Depp em *Edward Mãos de Tesoura*, ele parecia aqueles protagonistas galãs, mas não acho que se sentia assim. Por isso ele queria fazer aquele filme, entendia que era visto de um jeito, mas era de outro. O mesmo aconteceu com a Helena. Se você ler os jornais de Londres, ela é uma das pessoas mais malvestidas da história da Grã-Bretanha. Ela é totalmente incompreendida, e pode ser que isso a incomode um pouco. Uma vez que você é rotulado, não há muito o que se possa fazer.

Vamos falar de sua longa relação de trabalho com Johnny Depp. Qual foi a diferença entre este filme e a *A fantástica fábrica de chocolate*?

Foi estranho, pois estávamos fazendo os dois ao mesmo tempo, então ele era o Willy Wonka de dia e Victor à noite. Talvez tenha sido um pouco esquizofrênico para ele, mas Johnny é ótimo. É o primeiro filme de animação que faz, e ele sempre gosta de um desafio. Sempre tratamos o processo criativo como diversão, e esta é a alegria de trabalhar com ele. Johnny está meio que disposto a tudo. O incrível é que nenhum dos atores esteve com outro na mesma sala, exceto por Albert (Finney) e Joanna (Lumley), que fizeram algumas cenas juntos. Todos os outros fizeram suas partes separadamente, então meio que trabalhavam no vácuo, o que era algo interessante. E achei que o fato de tudo combinar perfeitamente foi um belo final para a coisa toda. (Johnny) foi muito engenhoso, como todos os outros, tentando achar o tom certo, fazendo dar certo, mesmo não estando com os demais atores.

Johnny declarou que precisou criar seu papel em *A noiva cadáver* em uns quinze minutos.

Ah, sim. Estávamos filmando *A fantástica fábrica de chocolate* um dia, e acho que falei: “Vamos até a cabine de som gravar umas coisas” e, enquanto andávamos, ele dizia para si mesmo: “Ah, merda. O que estou

fazendo? O que é esse personagem?”. O legal é que ele gosta de trabalhos espontâneos também, por isso, apenas naquela sessão, ele já pegou o jeito da coisa. Acho que no começo talvez ele estivesse um pouco preocupado, mas também acho que ele gosta disso.

Sua esposa disse que precisou fazer teste para o filme e depois teve que esperar ansiosamente durante duas semanas pela resposta. Isso é verdade?

Não, ela é uma atriz, por isso está fazendo drama (risos). Provavelmente foi uma pequena tortura, mas é uma via de mão dupla. não foi tão dramático assim. Acho que por eu estar com ela, provavelmente fui um pouco mais duro do que seria com outra pessoa. ninguém mais teve que fazer testes, de verdade (risos). Bem antes de eu a conhecer, ela fez muitos filmes. Ela é muito segura de si e das coisas que fez. não houve nenhum problema... por enquanto. não, falando sério, ela é ótima.

Você ousaria não escalar a Helena em um de seus filmes?

Ah sim, claro. não a escalaria apenas por escalar ou do mesmo jeito que não faria isso com Johnny ou qualquer outra pessoa com a qual gosto de trabalhar apenas para tê-los no filmes. Você sempre quer que seja a pessoa certa no papel certo. Acho que ela e a maioria das pessoas com quem trabalho entendem isso.

Você acha que esse filme é muito assustador para as crianças, ou elas vão gostar?

Sempre tive problemas com isso. Lembro das pessoas dizerem isso de *Jack*, e crianças muito pequenas aparecerem dizendo que amaram o filme. Acho que é mais um problema dos adultos do que das crianças. Acho que, de certa forma, *A noiva cadáver* é até mais leve. É basicamente uma história de amor com emoção e humor, e em todos os contos de fadas ou fábulas há elementos que são um pouco inquietantes, mas que são parte da trama nesse tipo de enredo.

Você teve algum problema com a classificação etária devido ao fato de o filme ser tão sombrio e mórbido?

Não. A única recomendação dada foi que a orientação dos pais era necessária, o que acho apropriado, porque, para mim, a história é bastante emocional, e não acho que seja nem um pouco sombria, aliás, acho que é quase menos sombria que *Jack*, de certo modo. Também acho que os adultos se esquecem de que as crianças são seus melhores censores. Algumas gostam desse tipo de material e outras não, e geralmente elas são as melhores pessoas para julgar. Acho que quando os adultos começam com “Oh, você não pode ver isso, não pode ver aquilo”, então cria-se um clima de medo que faz que a criança fique mais assustada. Tenho um filho de dois anos e ele assiste *Viva Las Vegas* e *Quando os dinossauros dominavam a Terra*, que não é um filme de terror, mas que algumas pessoas podem achar assustador. Acho que tudo depende de como você apresenta as coisas e, se ele se assustar, correrá da sala.

E o que assusta seu filho?

De verdade... Só os pais dele... Pelo menos por enquanto (risos). não sei por quê. não tentamos assustá-lo, mas ele olha para nós com cara de “Quem são vocês?”, não sei se é por causa de nossa aparência ou de como agimos. Mas é interessante de ver. não vou começar a mostrar pornografia pesada para ele ou algo assim, mas acho o assunto fascinante, e estava conversando com alguém que está escrevendo um livro sobre isso. Você entra em uma loja e lá estão os Teletubbies e os Wiggles, e algumas pessoas diriam que eles são mais assustadores que filmes de terror, então, se você mostra outras coisas para seus filhos e não as apresenta como “Ooohhh, é uma coisa terrível”, acho que pode ser impressionante o tanto de coisas que eles aceitarão.

Você disse que provavelmente nunca faria uma continuação de *Planeta dos macacos*. Pode nos explicar um pouco o porquê disso? Você consideraria fazer a continuação de outro filme, como da *Fantástica fábrica de chocolate*, por exemplo?

Gosto de desafios, tipo fazer algo que você não faria. Tem algo legal em pegar um clássico que as pessoas amam e então fazer uma nova versão, mas você está se colocando em uma posição onde pode errar. Adorei trabalhar com o Mark Wahlberg, então faria isso de novo, mas, quer saber, tento não olhar para trás e dizer: “Ah, não deveria ter feito isso ou não deveria ter feito aquilo”. Você deve tomar suas decisões e viver com elas. É sempre uma coisa arriscada, especialmente se você pensar em filmes clássicos. Acho que eu tentaria evitar isso, e existem alguns que certamente não têm como ser igualados. Para mim, tem sido melhor fazer coisas mais pessoais. Com *A fantástica fábrica de chocolate* muitas pessoas continuaram pensando que faríamos uma refilmagem, mas nenhum de nós se sentiu fazendo um *remake* do mesmo filme. Sentimos que estávamos filmando o livro. Até mesmo John (o roteirista) nunca nem olhou para o primeiro filme, por isso não sentimos a pressão de ter de superar a versão de 1971.

A NOIVA CADÁVER

resenha de Stephanie Zacharek

No engraçado, ardente e tocante filme de vampiros de Michael Almereyda, *Nadja*, a personagem título é uma moradora do centro de Manhattan que é descendente do Conde Drácula e resume assim o sofrimento requintado de sua sina: “A vida é cheia de dor. Mas a minha dor é a dor da alegria fugaz”.

A beleza visual e narrativa de *A noiva cadáver* captura a essência da frase acima, dói um pouco ver o filme, não só porque toca fundo, mas também porque o próprio médium está nos chamando do mundo perdido. O tipo de animação em *stop-motion* que Burton usa aqui foi praticamente descartada nos filmes em geral graças ao CGI. Então, enquanto a história que vai sendo contada, um romance gótico vitoriano adaptado de um conto folclórico russo, nos afeta por si só, a vitalidade e a beleza das texturas e o movimento na tela também comovem. Não é um filme que você vê todos os dias. Ele está em contato com o mundo real e, ao mesmo tempo, também está em descompasso. Isso é que é fazer um filme diretamente da terra dos mortos-vivos.

A noiva cadáver começa com um casamento que dá errado. Os magnatas dos peixes enlatados, Nell e William Dort (Tracey Ullman e Paul Whitehouse) têm dinheiro, mas não têm classe. Maudeline e Finis Everglot (Joanna Lumley e Albert Finney) possuem raízes aristocráticas, mas estão falidos. As famílias decidem se juntar arranjando o casamento de seus filhos, Victor (Johnny Depp) e Victoria (Emily Watson) respectivamente, que, até a noite anterior ao casamento, nunca tinham se visto. É claro que eles se apaixonam à primeira vista. Mas, por uma série de eventos curiosos, Victor acidentalmente conhece Emily, a noiva cadáver (Helena Bonham Carter), que foi morta por seu noivo no dia do casamento. Seu coração, ela afirma, é capaz de ser partido mesmo tendo parado de bater. E ela quer desesperadamente que Victor seja seu marido, mesmo ele estando comprometido com outra pessoa.

Então Emily transporta Victor para a Terra dos Mortos, um mundo subterrâneo feito nas cores vivas das balas de goma, algo bem diferente do cinzento mundo vitoriano que Victor conhece, mas que é sua casa e é para onde ele quer voltar. O filme foi escrito por John August, Caroline Thompson e Pamela Pettler, e, como narrativa, não deixa nada a desejar aos roteiros de filmes com gente de verdade. A história funciona muito bem, e tem seus melhores momentos nos sentimentos dos personagens. Victor é encantador, mas infeliz no começo, e suas qualidades surgem ao vermos sua compaixão por alguém que está sofrendo. A sincera e firme Victoria é levada a acreditar que Victor a abandonou por causa de outra pessoa. E a mais emotiva de todos, a frágil, mas vital Emily, vê em Victor sua última chance de felicidade diante da opção de encarar a eternidade sozinha.

O mundo de *A noiva cadáver* é tão vívido que é difícil acreditar que estamos falando apenas de bonecos. Victor, com seus olhos arregalados e topete com brilhantina, parece-se mais com Johnny Depp do que o próprio Depp em *A fantástica fábrica de chocolate*. E Emily, equilibrada em pernas magras de bailarina (em uma delas a carne apodreceu e podemos ver a carne e o osso expostos, um visual erótico e desconcertante), é o espectro do amor trágico embrulhado em um vestido de noiva rasgado. Seu nariz é um ousado “V” ao contrário; seus lábios carnudos e sensuais sugerem que nem a morte pode destruir completamente o erotismo humano.

O mundo de Emily é povoado por esqueletos que cantam e dançam (eles cantam várias músicas compostas pelo colaborador de longa data de Burton, Danny Elfman); por seres que tinham sido soldados, garçons ou banqueiros em vida e que simplesmente não conseguiam quebrar o hábito depois que morreram (algumas dessas habilidades são bem-vindas quando chega a hora de fazer o bolo de casamento do casal, uma torre enfeitada de crânios e fêmures); pequenas crianças esqueletos travessas (elas aparecem no filme todo, rindo em seus vestidos vitorianos ou roupinhas de marinheiro). Tem um verme verde falante que soa como Peter Lorre (embora a voz seja de Enn Reitel) e um cão chamado Scraps, o amado cão de estimação de Victor que morreu quando ele era criança (Emily o dá a Victor como presente de casamento). Ele agora é um amontoado de ossos, mas seu espírito de cão e melhor amigo continua intacto.

É um jogo de o que tem mais apelo, a colorida Terra dos Mortos, abaixo da superfície da terra, ou a cinzenta Terra dos Vivos, acima dela. Com certeza há mais diversão lá embaixo, com várias coisas legais para se fazer e um bar aberto eternamente (como um morto mais velho e sábio, feito por Michael Gough, diz “Por que subir se as pessoas morrem só para vir para cá?”).

As cores da Terra dos Vivos, entretanto, são mais bonitas nos detalhes; há infinitas variações de cinza, e Burton (e sua equipe técnica, que claramente trabalhou muito) usa a paleta inteira, tingindo a cor supostamente opaca com rosa, azul e violeta. A delicadeza desses tons cremosos combina com a natureza apaixonante, ainda que suave, da história, e sua beleza mundana se encaixa bem com o tema romanticamente realista do filme: o amor não tem dono, e não serve para nada se não for oferecido gratuitamente. *A noiva cadáver* é um filme de Dia dos Namorados moderno e exuberante sobre um sentimento antigo e rodado de um jeito antigo. Quando Victor se senta ao piano, vemos que há um prato de metal com “Harryhausen” escrito em letras grandes, um tributo ao gênio dos efeitos especiais Ray Harryhausen, cujo trabalho é ali reverenciado. Ele tem 85 anos hoje e, apesar de as crianças talvez não o conhecerem, muitas das de ontem sabem quem ele é graças aos seus filmes que passavam sábado à tarde. Com *A noiva cadáver*, Burton e Johnson fazem um tributo às pessoas e técnicas que os inspiraram. Seu filme é uma bela e viva carta de amor, não uma lembrança vazia.



[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

SWEENEY TODD

TIM BURTON

2007



[SWEENEY TODD]
2007

UM MUSICAL BURTONIANO

por Cassius Medauar

SWEENEY TODD É um musical/drama ambientado na era vitoriana. Benjamin Barker é um barbeiro habilidoso que vive feliz com a esposa e a filha. Mas o inescrupuloso juiz Turpin (Alan Rickman) se apaixona por sua esposa e acusa Barker de um crime que ele não cometeu, sentenciando-o a cumprir trabalhos forçados na Austrália. Anos depois, ele consegue retornar em um barco, com a ajuda de Anthony Hope (Jamie Campbell Bowe), e passa a atender pelo nome de Sweeney Todd.

Ele retorna a sua casa na rua Fleet, que fica em cima da loja de tortas da Senhora Lovett. Ela conta a Todd que sua esposa foi estuprada por Turpin e tomou arsênico. Sua filha acabou levada pelo próprio juiz, que a criou como filha, mas tem más intenções para com ela. Todd fica louco e reafirma sua jura de vingança, reabrindo sua barbearia e resolvendo matar todos os que por lá aparecerem, até que consiga pegar o juiz. E a Senhora Lovett se torna sua aliada, usando os mortos para fazer tortas deliciosas e atrair clientes à sua loja, que até então era conhecida como “a pior loja de tortas da cidade”.

Ao mesmo tempo, Hope está andando pela cidade quando vê Johanna, a filha de Todd, na janela de seu quarto na casa do juiz. Hope se apaixona à primeira vista. Ele vai até Todd pedir ajuda para salvá-la, sem saber que aquela é a filha do barbeiro, e assim a trama está armada. Todd quer matar o juiz e salvar a filha. Hope quer salvar sua amada e fugir. A Senhora Lovett ama Todd e quer se casar com ele, e o juiz Turpin quer se casar com Johanna.

Burton teve o primeiro contato com *Sweeney Todd* ao assistir ao musical de Stephen Sondheim em 1980, quando ainda era aluno da CalArts, e ficou impressionado com o quanto aquela história era cinematográfica. Mesmo não sendo fã de musicais, ele foi ver aquela peça muitas outras vezes. Depois que sua carreira de diretor decolou, Burton entrou em contato com Sondheim com a ideia de transformar o musical em um filme, mas as coisas não foram em frente.

Algum tempo depois, Sam Mendes passou anos trabalhando no projeto de um filme e, em 2003, quando Sondheim foi convidado para escrever o roteiro e se recusou, o roteirista John Logan foi indicado por ele em seu lugar. Mendes acabou largando o projeto em 2005 para dirigir *Soldado anônimo*, e Burton foi anunciado em 2006 para ocupar seu lugar. Com sua contratação, ele e Logan reescreveram o roteiro e concordaram no tom que o filme deveria ter.

Como sempre, Burton resolveu usar elementos conhecidos no filme, escalando Johnny Depp para o papel de Todd e sua própria esposa, Helena Bonham Carter, para interpretar a Senhora Lovett. Além disso, as filmagens aconteceram nos Estúdios Pinewood, em Londres, onde Burton rodou vários de seus filmes e afirma que se sente em casa por lá. O plano inicial era ter o mínimo possível de cenários e usar efeitos especiais, mas o diretor acabou mudando de ideia porque achou que os atores precisariam do clima certo para um musical. “Fazer as pessoas cantar em frente a uma tela verde me parece algo desconexo”, afirmou Burton.

Mas, fugindo do comum, *Sweeney Todd* é, depois de *Ed Wood*, o segundo filme de Burton a não ter músicas de Danny Elfman. Sendo uma adaptação de um musical do teatro, muitas músicas tiveram de ser cortadas ou adaptadas para que a produção não ficasse longa demais, e Burton queria manter o ritmo do filme, sem precisar recorrer à tradicional divisão entre grandes diálogos interrompidos pela trilha sonora.

Ao contrário da peça, o diretor optou por fazer algo que tivesse muito sangue, pois achava que a força da história estaria aí, afinal, Todd internalizava tanto as coisas que o sangue seria como uma válvula de escape para ele. E, ao assistirmos ao filme, percebemos que Burton resolveu fazer que o sangue fosse algo quase surreal, bem ao estilo de Quentin Tarantino, o que acaba deixando os borrifos mais cômicos do que trágicos.

Depp também resolveu dar um tom bem pessoal ao seu Sweeney Todd, carregando o rosto de maquiagem e passando uma sensação de muita raiva e determinação, como se ele nunca dormisse. Ele e Helena tiveram aulas de canto e, apesar de algumas críticas às qualidades de Depp como cantor, sua performance foi tão boa que os elogios foram muito mais numerosos do que as críticas. Há dois detalhes curiosos em relação ao elenco: o

comediante Sacha Baron Cohen (Borat) é o hilário barbeiro rival de Todd, e o filho de Burton e Carter, Billy, faz uma ponta no filme.

Apesar de a violência deixar os executivos nervosos, Burton conseguiu os US\$ 50 milhões previstos para rodar o filme do seu jeito, explicando que o estúdio havia sido bem compreensivo. “Eles sabem que fazer qualquer filme envolve risco, mas fico feliz em fazer algo que não se encaixa nem na categoria musical nem na de terror.” Mesmo assim, a versão exibida nos Estados Unidos é um pouco diferente da que saiu no resto do mundo. Nas cenas onde a matança é mais pesada, os ângulos são diferentes para suavizar um pouco a coisa e o filme conseguir uma classificação etária menos severa.

Sweeney Todd foi lançado em dezembro de 2007 e agradou público e crítica. Stephen Sondheim disse que ficou surpreso com o resultado final, pois não esperava muito do filme. Apesar de algumas reclamações a respeito de a Warner não ter divulgado *Sweeney Todd* como musical, o filme arrecadou US\$ 53 milhões nos Estados Unidos e no Canadá, e acabou rendendo US\$ 152 milhões no total. Além disso, *Sweeney Todd* foi indicado a quatro Globos de Ouro e ganhou dois, melhor ator e melhor filme na categoria musical ou comédia. Também foi indicado a três Oscars e ganhou um, o de melhor direção de arte.

Sweeney Todd é um típico filme burtoniano. Caso você já tenha visto outros filmes dele, reconhecerá facilmente os toques do diretor. O clima sombrio como em *Batman* e *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*, atores que sempre trabalham com ele e visuais fantásticos, como em todos os seus filmes anteriores, um tom de fantasia e desafio, com um pé no obscuro, sempre fugindo ao lugar-comum. É impossível assistir a *Sweeney Todd* e não pensar logo em Burton, mesmo que você não saiba que ele é o diretor. Ele consegue fazer filmes bem diferentes e mesmo assim não fugir de sua assinatura. E todos eles acabam fazendo sucesso. Todd é o décimo musical mais visto da história do cinema.





[VIDEOCLIP THE KILLERS]
2006

UM PEQUENO DESVIO ESQUELÉTICO

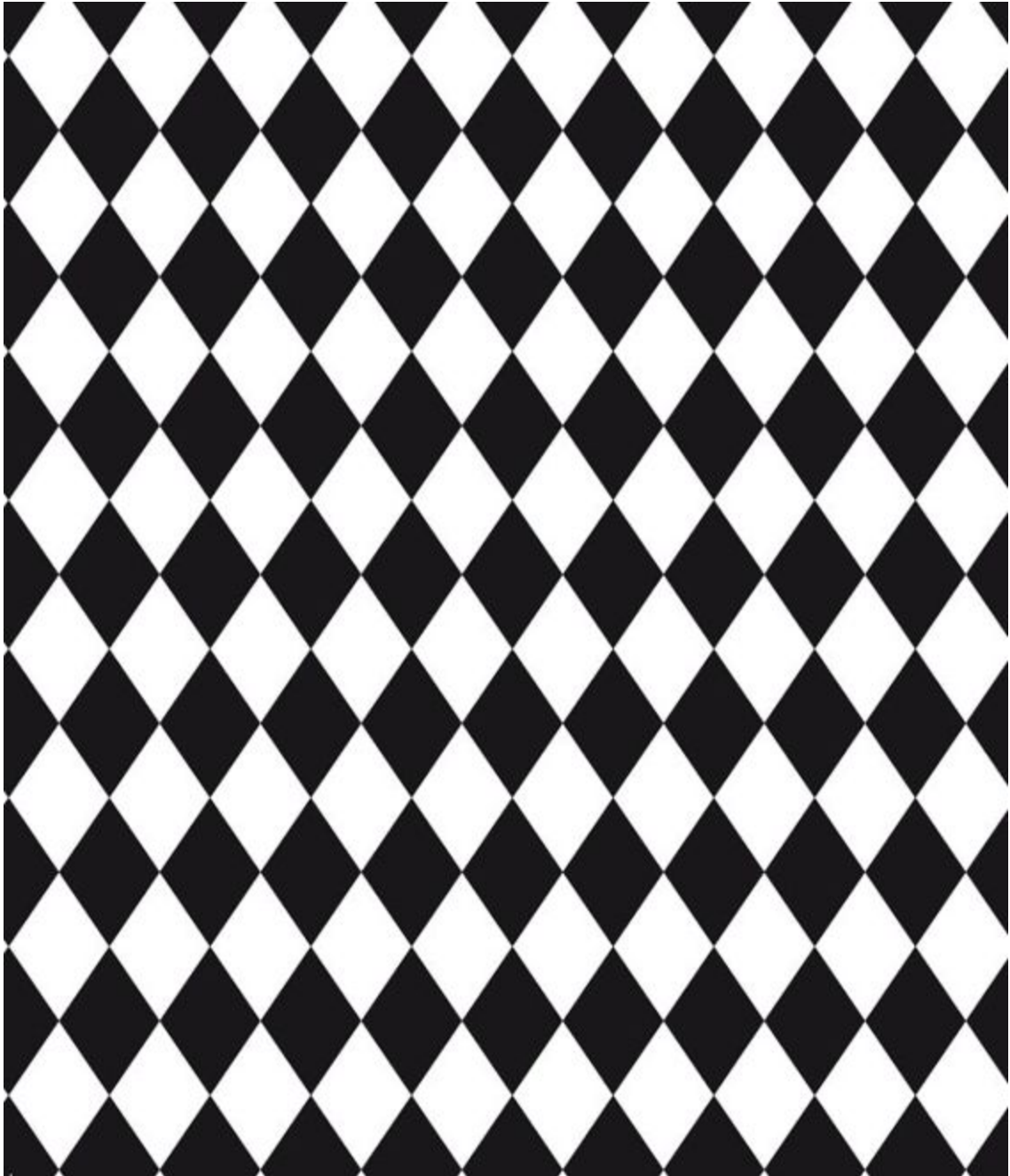
por Cassius Medauar

EM 2006, A BANDA The Killers lançou o seu segundo disco, *Sam's Town*, e a oitava música do CD era “Bones” (Ossos). Ainda na fase de composição, ela era chamada de “It’s Only Natural” (“É algo natural”), e foi escolhida para ser a segunda música de divulgação do disco. “Bones” não fez muito sucesso, mas o importante é que teve um videoclipe, e não foi qualquer um; ele foi dirigido por Tim Burton, o primeiro e único videoclipe feito pelo diretor.

“Estávamos conversando e tendo ideias para o clipe de ‘Bones’ e alguém falou: ‘Não seria legal se Tim Burton dirigisse o clipe?’. Entramos em contato com o pessoal dele e ele retornou dizendo que queria trabalhar conosco”, contou o baixista Mark Stoermer. Burton filmou a banda tocando durante dois dias e depois partiu para a produção utilizando imagens em CGI de fundo e filmagens com personagens, que foram interpretados pelos atores Michael Steger e a bela Devon Aoki.

É claro que Burton utilizou várias de suas marcas registradas. Primeiro, e mais obviamente, devido ao fato de a música se chamar “Bones”, há muitos esqueletos no clipe. Depois, ao fundo, temos várias imagens dos filmes antigos que o diretor tanto gosta, como *Lolita*, *O monstro da Lagoa Negra* e *Jasão e os argonautas*. E, por fim, ele recria as cenas de praia de *A um passo da eternidade* e *Mulher nota 10* com atores e esqueletos.

Quando o casal de namorados está em seu conversível rumo à praia, eles começam a arrancar pele e cabelos e viram esqueletos. Depois, na clássica cena onde os pombinhos apaixonados correm um para o outro, temos os dois esqueletos que, ao se encontrarem, acabam se quebrando em pedaços. E, quando o mar recua, vemos dois esqueletos deitados e se beijando na areia. A própria banda vai se transformando em esqueleto e se desintegra ao tocar a última nota. “É Tim Burton. Só podia mesmo ficar ótimo. Tem esqueletos, escuridão e romance. O que mais alguém pode querer?”, Stoermer conclui, rindo.



9 – A SALVAÇÃO

TIM BURTON

2009



[9 – A SALVAÇÃO]
2009

APOCALIPSE ANIMADO PARA ADULTOS

por Cassius Medauar

QUANDO SHANE ACKER começou a produzir o curta animado *9*, no começo dos anos 2000, como um projeto para o curso de animação que fazia na UCLA, não imaginava o que aquilo lhe renderia. A princípio, Acker pensava em fazer o desenho em *stop-motion*, mas como viu que ficaria muito caro, mudou para CGI (computação gráfica). Depois de quatro anos e meio de indas e vindas, *9* ficou pronto, sendo lançado em 2005 e participando de festivais como Sundance, onde fez um grande sucesso, ganhando vários prêmios e até mesmo sendo indicado ao Oscar de melhor curta animado (não ganhou), chamando assim a atenção de muita gente, inclusive a de Tim Burton. “Assim que vi o curta de Acker, me senti conectado a ele. É muito difícil ver projetos pessoais animados”, contou Burton, que se impressionou com o fato de a computação gráfica parecer *stop-motion*.

Assim como o cineasta russo Timur Bekmambetov (*O procurado*), Burton ficou maravilhado com o curta e resolveu produzir um filme de animação baseado nele. Shane escreveu a história para o longa e a velha conhecida de Burton, Pamela Pettler (*A noiva cadáver*), escreveu o roteiro com Ben Gluck. A animação começou a ser feita no estúdio Attitude, em Luxemburgo, mas o projeto acabou sendo levado para o Starz Animation em Toronto, no Canadá. E a trilha sonora ficou, mais uma vez, a cargo de Danny Elfman, um dos colaboradores mais antigos de Burton.

Quem lançou o filme foi a Focus Feature, que também já tinha apostado no curta, e uma engenhosa campanha de marketing foi criada para a divulgação. O filme foi a segunda animação da Focus. A primeira foi *Coraline* (baseada no livro de Neil Gaiman), e teve seu trailer exibido antes de *9* nos cinemas e no DVD. A data de lançamento foi cuidadosamente agendada para o dia 9 de setembro de 2009, ou seja, 09 do 09 do ano 09. Um segundo trailer foi lançado depois no canal G4, especializado em games e cultura jovem, mostrando um pouco mais da trama do filme.

Em abril de 2009, o Cientista de 9 começou a escrever um diário no Facebook em uma página chamada 9-Cientista, incluindo detalhes sobre cada uma de suas nove criações. Isso continuou até a estreia do filme. Um pouco antes, foi lançada uma campanha viral para divulgar o site do filme, que revelava mais sobre o mundo de 9. Uma curiosidade interessante é que, no filme, o Cientista é um dos responsáveis pela destruição da humanidade, e o ator que empresta voz a ele, Alan Oppenheimer, é primo de Robert Oppenheimer, o “pai” da bomba atômica.

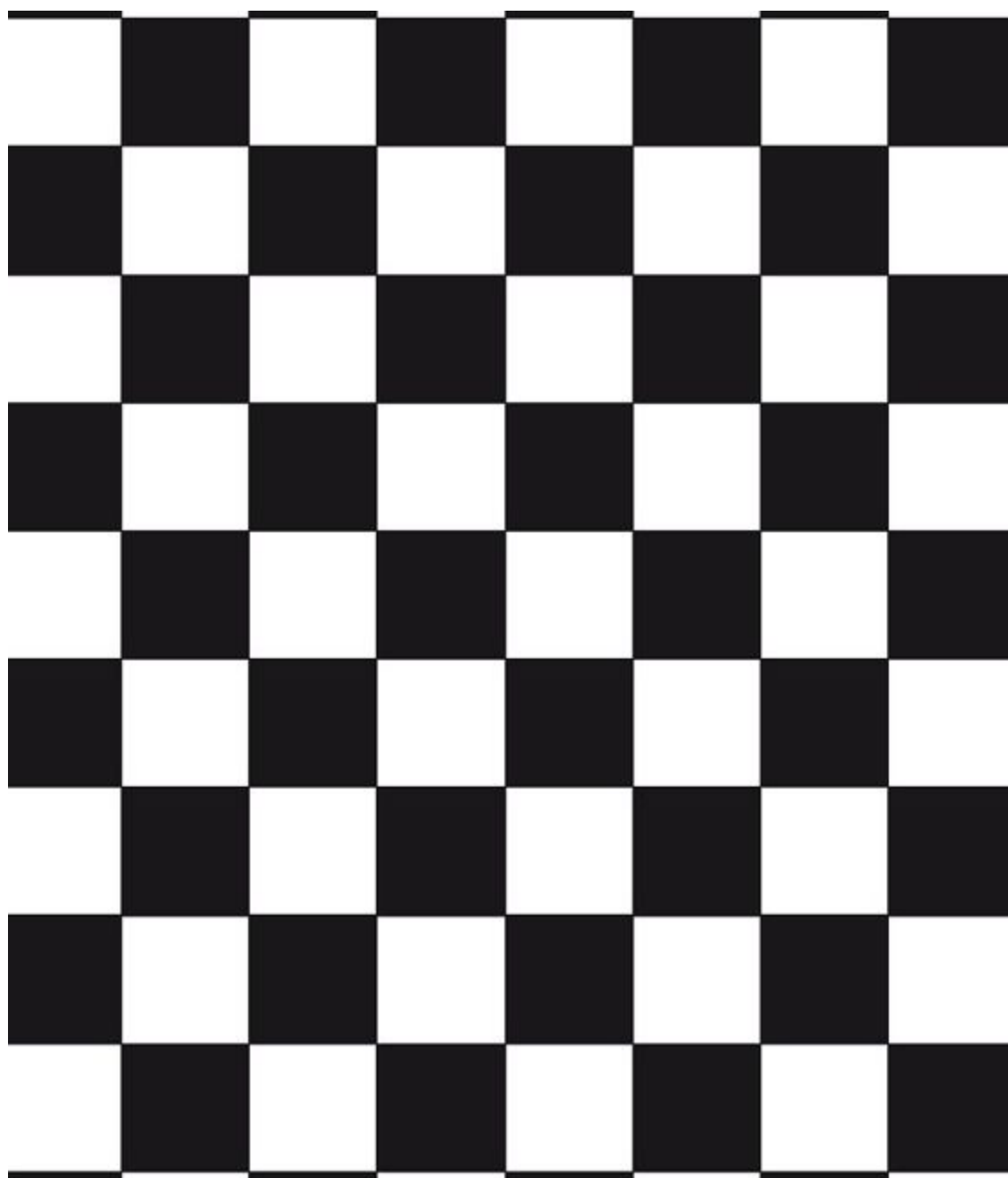
O filme começa mostrando 9 (Elijah Wood), uma criatura pequenina e estranha, um bonequinho feito de estopa, olhos de câmera fotográfica, com um zíper na barriga e o número 9 pintado nas costas. Vemos um mundo apocalíptico e nenhum sinal de humanos (apenas o cientista morto na sala onde 9 acorda). Ele sai andando e logo encontra 2 (Martin Landau) e também uma criatura má, um gato mecânico que tenta pegá-los e acaba capturando 2.

Logo 9 descobrirá (e o público também) que está em um mundo devastado após uma guerra entre os humanos e as máquinas criadas por eles mesmos (isso lembra alguma coisa?), e que existem outras criaturas iguais a ele. O líder é 1 (Christopher Plummer), um sênior como 2, que prefere se preservar e se esconder a tentar resolver seus problemas. Ele é protegido por 8 (Fred Tatasciore), que tem mais força bruta do que cérebro. Os outros não aprovam os métodos de 1, como 5 (John C. Reilly), que é aprendiz de 2 e não tem um dos olhos. Os gêmeos e mudos 3 e 4, que são curiosos e investigam tudo, e a número 7 (Jennifer Connelly), especialista em artes marciais e que foi embora por causa de sua divergência com o líder. E tem ainda o 6 (Crispin Glover), um artista amalucado que tem visões do futuro e as representa em seus desenhos.

Desafiando 1 desde o começo, 9 acha que eles devem tentar resgatar 2, que foi capturado pelo gato/máquina, e decide explorar o mundo para tentar salvá-lo. O filme vai nos mostrando que as características de cada um são bem diferentes e se completam, enquanto, do outro lado, as máquinas tentam conseguir energia e poder para reinarem sozinhas. “Não queremos explicar muita coisa, vamos jogando as cenas e pronto”, afirmou Acker. “É uma aventura onde os personagens buscam descobrir quem são e o que devem fazer, para que nós possamos saber o que aconteceu com a humanidade.”

9 – a salvação não é um filme para crianças pequenas, tanto que recebeu a classificação etária de 13 nos EUA. A trama é interessante e bem enigmática, e o tom é sombrio, fazendo referência a muitas coisas, como pinturas, literatura fantástica e filmes, além de voltar a um tema muito discutido nas décadas passadas: a evolução tecnológica e o uso de máquinas contra os “inimigos” que acaba resultando no extermínio da raça humana. E a busca dos personagens se dá em um cenário devastado, cheio de vilões assassinos, cantos escuros, perigos à espreita e objetos pontiagudos que sempre permeiam as produções de Burton.

O filme foi bem recebido por público e crítica, e conseguiu arrecadar US\$ 31 milhões nos Estados Unidos até o final de 2009. Apesar de suas várias cenas de ação e do visual estonteante, *9*, entretanto, tem altos e baixos, e às vezes chega a cansar um pouco o espectador. Não que o filme seja ruim, longe disso, ele é uma ótima diversão, com uma animação de primeira, mas talvez as expectativas geradas em relação a ele tenham sido tão grandes que, por fim, o filme não conseguiu superá-las. E uma das coisas que incomodou muita gente foi o final, que tem uma lição de moral um tanto infantil e que talvez não fosse necessária. Apesar de tudo, *9* é um filme obrigatório para quem gosta de animação e de Tim Burton.



ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

TIM BURTON

2010



[ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS]
2010

BURTON NO PAÍS DAS MARAVILHAS

por Cassius Medauar

TIM BURTON TEM um padrão bem definido de fazer filmes que é bem fácil de ser identificado se você acompanha seu trabalho. Suas produções são sempre visualmente arrebatadoras, ele adora trabalhar com os mesmos atores, as tramas nem sempre são primorosas, seu trabalho é pontuado por vários *remakes* (que ele prefere chamar de reimaginações) de clássicos ou trabalhos com personagens muito conhecidos, e quase sempre o gênero fantasia está envolvido.

Alice no País das Maravilhas se encaixa em tudo isso. Quando ele foi anunciado como diretor do filme, muitos acharam que faria simplesmente uma refilmagem da história, mas é claro que Burton gosta de dar seu toque pessoal à coisa, de se diferenciar. Se com *A fantástica fábrica de chocolate* ele fez o contrário, porque o primeiro filme fugira bastante do conceito do livro, e Burton resolveu aproximar o seu da trama original, em *Alice*, o diretor trabalha com uma trama que se passa 13 anos depois dos fatos ocorridos no livro.

Além disso, Burton escalou mais uma vez seu queridinho Johnny Depp, que faz o Chapeleiro Maluco, personagem que ganhou mais destaque nessa versão e ficou parecendo um Willy Wonka menos sombrio, e Helena Bonham Carter, esposa do diretor, como a Rainha Vermelha, além de Christopher Lee como Jaguadarte, Crispin Glover como Valete de Copas e Alan Rickman como a Lagarta, todos com passagens por outros filmes de Burton. Mia Wasikowska ficou com o papel de Alice. Apesar de ser um tipo de continuação (Burton diz que não), todos os elementos originais de *Alice no País das Maravilhas* estão lá, e só isso já é o suficiente para dar o tom de bizarrice de que Burton tanto gosta. A mistura de atores e cenários reais com animação em 3-D faz que a obra seja de tirar o fôlego na parte visual.

Tudo o que foi descrito até agora está dentro do roteiro do que se espera de Burton, mas por causa de sua longa carreira de sucessos, ele acaba tendo um problema: as pessoas esperam sempre algo extremamente

espetacular, uma grande reviravolta, e Burton fez o contrário aqui, um filme seguro, até um pouco previsível, mas bem divertido. Ele fez o que geralmente faz, preocupou-se mais com o visual do que com a trama, mas o público raramente se lembra de que isso ocorre muito em seus filmes, e sempre espera mais do diretor.

Alice foi lançado no dia 5 de março de 2010 nos Estados Unidos, e recebido com críticas divididas, exatamente pelas razões acima. Dizia-se que o filme era muito bonito, mas que faltava uma história mais forte. Mesmo assim, virou um dos maiores sucessos da carreira do diretor, e também um fenômeno mundial, já tendo passado da marca de US\$ 1 bilhão arrecadados. Apenas no final de semana de estreia nos Estados Unidos, *Alice* arrecadou US\$ 116 milhões e se tornou o recordista das estreias em março. No Brasil, *Alice* foi muito bem também, arrecadando mais de 40 milhões de reais.

COMO TUDO COMEÇOU

Em 2007, Joe Roth vinha desenvolvendo *Alice no País das Maravilhas* para a Disney, com a roteirista Linda Woolverton. Em novembro daquele ano, Tim Burton assinou contrato com o estúdio para fazer dois filmes em 3D digital, o próprio *Alice* e uma nova versão de seu curta animado *Frankenweenie* (que está em produção). Burton afirmou na época que achava que a história original tinha uma menina correndo de uma coisa louca para outra sem uma conexão sentimental, por isso gostaria de fazer que houvesse uma história e mais profundidade psicológica em vez de apenas eventos separados.

Na trama de Burton, Alice tem 19 anos e participa de uma festa da nobreza em uma Oxford da era vitoriana, onde ela vive, e descobre que vai ser pedida em casamento por um nobre meio bobalhão. Desesperada, ela foge seguindo um coelho branco, cai em um buraco e vai parar no País das Maravilhas. Ela tem a sensação de que já esteve naquele lugar, mas não se recorda. Lá, ela é recebida pelo Coelho Branco, o Ratão, o Dodô, os gêmeos Tweedledee e Tweedledum e várias flores falantes, que estranhamente discutem se ela é “a verdadeira Alice” ou não. A partir daí, ela terá que descobrir seu papel nesse mundo maluco, que está dividido em uma guerra entre duas irmãs, as rainhas Vermelha e Branca.

O filme seria lançado originalmente em 2009, mas acabou sofrendo uma série de atrasos. As filmagens em cenário, que começariam em maio, acabaram ocorrendo a partir de setembro, em Torpoint e Plymouth, duraram três meses e utilizaram 250 extras locais. Outras filmagens ocorreram nos estúdios Culver, onde foram feitas as cenas com fundo verde para que depois as animações fossem colocadas. Essa parte cobria 90% do filme, e foi rodada em quarenta dias. Burton declarou que era a primeira vez que filmava utilizando o recurso de fundo verde. Muita gente do elenco e da equipe técnica sentiu náuseas por ficar muito tempo cercado por paredes verdes, mas Burton tinha lentes especiais em seus óculos para atenuar o efeito.

O supervisor de efeitos visuais, Ken Ralston, afirmou que aquele era um filme muito cansativo, mas também o maior e mais criativo no qual

ele já tinha trabalhado. Isso porque muitos dos personagens eram compostos com efeitos digitais, como a Rainha Vermelha de Carter, com seu corpo pequeno e a cabeça enorme. As sequências de efeitos especiais foram realizadas pela Sony Pictures Imageworks, e Burton sentiu que o 3-D seria apropriado para o filme. O problema é que Burton e Zanuck preferiram filmar tudo em 2-D de forma convencional, e depois transformar em 3-D na pós-produção, afirmando que as câmeras 3-D eram caras e desajeitadas demais, e que, no final das contas, não faria diferença. James Cameron (*Avatar*) criticou essa decisão, afirmando que não fazia sentido, e a crítica ficou ao lado dele, pois quando o filme foi lançado, o 3-D não fez nenhuma diferença substancial.

A canção tema do longa é “Alice”, da cantora Avril Lavigne. A trilha sonora conta também com a participação de diversos cantores e bandas, incluindo Robert Smith, Tokio Hotel, All Time Low e 3OH!3. Já a parte instrumental mais uma vez foi composta por Danny Elfman.

O TOQUE DE MIDAS

Apesar de os filmes de Burton quase sempre gerarem polêmica, eles também quase sempre geram receitas enormes ou, no mínimo, se pagam. Burton é sem dúvida alguma um dos diretores mais bem-sucedidos dos últimos 30 anos, e *Alice* veio coroar isso com uma arrecadação mundial que ultrapassou a marca de US\$ 1 bilhão. As pessoas discutem os filmes do diretor, às vezes torcem o nariz, mas sempre correm para assisti-los.

A diferença de Tim Burton em relação à maioria dos outros diretores é que ele sempre faz filmes com os quais sente uma ligação e, por essa razão, faz questão de dar seu toque pessoal, sua visão, algo que já vinha sendo fermentado em sua mente fértil. Ele não está interessado no que o estúdio acha melhor, pois entende que o espectador não é burro, e deve ser desafiado. Em seus filmes, Burton consegue fazer os sonhos se assemelharem à realidade. É o que faz em *Batman* e *Batman – o retorno*, *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*, *A fantástica fábrica de chocolate*, apenas para citar alguns dos mais famosos.

E agora o mesmo acontece com *Alice*. O filme é como Burton enxerga a menina crescida e tendo que enfrentar a vida adulta. E sua Alice é contestadora e rebelde, uma postura tipicamente adolescente. Burton mescla sua visão com a de Carroll, fazendo que o resultado final seja único, para o bem ou para o mal. Desde o começo da carreira, o diretor sempre teve certos problemas com o roteiro, algo que melhorou com o tempo, mas não foi sanado completamente. O personagem de Depp é bom, mas não tão profundo quanto outros que já fez. E a Rainha Vermelha de Helena Bonham Carter dá um banho no personagem criado por Burton, a Rainha Branca de Anne Hathaway. A ideia por trás da criação foi boa, oferecendo a dualidade entre o bem e o mal que o público tanto gosta, mas a personagem acabou tendo carisma zero.

No fim, nem sempre todos vão gostar dos filmes de Tim Burton, mas ele nunca será tampouco uma unanimidade negativa. Às vezes podemos não gostar das soluções dadas por ele em suas tramas, ou os caminhos que seguiu, mas se prestarmos atenção, sempre conseguiremos entender os motivos por trás de suas escolhas. Tim Burton quer que as pessoas se

divirtam com seus filmes, e isso acontece com a maioria deles. Com *Alice* não é diferente. O filme é arrebatador visualmente e a diversão, garantida.



pg 4-5 © *Peter Mountain/ Warner Bros/Bureau L.A. Collection/Corbis (DC)/Latinstock* | pg 6 *Nicolas Guerin/Corbis (DC)/ Latinstock* | pg 42 *divulgação* | pg 52 *divulgação* | pg 72 © *Sunset Boulevard/Corbis (DC)/Latinstock* | pg 102 *poster/divulgação* | pg 122 *poster/divulgação* | pg 160 *divulgação* | pg 182 © *Sunset Boulevard/Corbis (DC)/Latinstock* | pg 206 © *Sunset Boulevard/Corbis (DC)/Latinstock* | pg 206 © *Sunset Boulevard/Corbis (DC)/Latinstock* | pg 236 © *Corbis Sygma/ Corbis (DC)/Latinstock* | pg 257 © *Corbis Sygma/Corbis (DC)/Latinstock* © *Corbis Sygma/Corbis (DC)/Latinstock* | pg 260 *poster/divulgação* | pg 276 © *Luc Roux/Corbis (DC)/Latinstock* | pg 286 © *Warner Bros./Album Cinema/Latinstock* | pg 293 © *Warner Bros/Courtesy Everett Collection/Latinstock* | pg 296 © *Warner Bros./Album Cinema/Latinstock* | pg 307 © *Warner Bros./Album Cinema/Latinstock* | pg 310 *divulgação* | pg 315 *divulgação* © *DreamWorks/Courtesy Everett Collection/Latinstock* | pg 316 *divulgação* | pg 320 *poster/divulgação* | pg 326 *divulgação* | pg 332 © *Nicolas Guerin/Corbis (DC)/Latinstock*



Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP-Brasil)
Ficha catalográfica elaborada por Oficina Miríade, RJ, Brasil.

W894	Woods, Paul A. O estranho mundo de Tim Burton / Paul A. Woods; tradução: Cassius Medauar. – São Paulo : Leya, 2011. 336 p. : il. Tradução de: Tim Burton: A Child's Garden of Nightmares. ISBN 978-85-8044-026-3 1. Cinema. 2. Biografia – Diretores e produtores de cinema. 3. Filmes de terror – Produção e direção. 4. Burton, Tim, 1958-. I. Título.
11-0131	CDD 791.43



© EDITORA LEYA 2011

Este livro é composto pela famílias
tipográficas Bell MT e Franklin Gothic
Book e foi impresso em papel offset 90
g/m², em janeiro de 2012.

1 O Coronel Kurtz é um dos personagens do filme *Apocalypse Now*. Interpretado por Marlon Brando, Kurtz possui um mote muito famoso: “O horror... o horror”. (N. T.)

2 Este é o nome original do personagem, que, foneticamente, soa igual a Beetlejuice, sendo uma das brincadeiras do filme. (N. T.)

1 O texto foi claramente escrito antes mesmo de o filme ser produzido e lançado. No final do parágrafo, Taylor L. White refere-se ao Dia das Bruxas e ao Natal, os dois feriados presentes no filme. (N. T.)

4 *Blue Peter* e *Carry On* são programas britânicos, o primeiro é infantil e o segundo, uma série de filmes de comédia. (N. T.)

1 Grand Guignol era um teatro na região de Pigalle, em Paris (situado na Rue Chaptal, 20), que, desde sua inauguração em 1897 até seu fechamento em 1962, era especializado em shows de horror naturalista. (N. T.)

1 No Brasil, o estúdio conseguiu o que queria, chamando o filme de *Os fantasmas se divertem*. (N. T.)

1 Betelgeuse, o nome original do personagem e que soa como Beetlejuice, é denominação de uma estrela, a segunda mais brilhante da Constelação de Orion. (N. T.)

1 George Herbert Walker Bush, o Bush pai, que foi presidente dos EUA entre 1989 e 1993. (N. T.)

1 *Pixilation* é uma técnica de animação em *stop-motion* na qual atores em carne e osso ou objetos reais são utilizados e fotografados quadro a quadro, criando uma sequência de animação. (N. T.)

1 Trocadilho com a palavra *would*. Seria algo como “Ed não faria”. (N. T.)

2 *Pulp*, ou *pulp fiction*, é o nome dado a revistas feitas com papel barato que traziam histórias de fantasia e de ficção científica publicadas nos EUA desde 1900. (N. T.)

1 Gems pode ser traduzido como “pedras preciosas”. (N. T.)

2 Pax Americana é um termo latino que se refere à hegemonia norte-americana no mundo e também ao período de relativa paz entre as potências ocidentais e outras grandes potências após o fim da Segunda Guerra Mundial. (N. T.)

1 Piada com o nome Elfman, que literalmente significa “o homem elfo”. (N. T.)

A FANTÁSTICA OBRA DE TIM BURTON

- 1971 *The island of Doctor Agor* (curta)
- 1978 *Doctor of doom* (curta)
- 1979 *Stalk of the celery monster* (curta)
- 1982 *Luau* (curta)
- 1982 *Vincenz* (curta)
- 1984 *Frankenweenie* (curta)
- 1985 *As grandes aventuras de Pee-wee*
- 1988 *Os fantasmas se divertem*
- 1989 *Batman*
- 1990 *Edward Mãos de Tesoura*
- 1992 *Batman – o retorno*
- 1993 *O estranho mundo de Jack* (produtor)
- 1994 *Ed Wood*
- 1994 *Um gaiato no navio* (produtor)
- 1995 *Batman eternamente* (produtor)
- 1996 *James e o pêssego gigante* (produtor)
- 1996 *Marte Ataca!*
- 1999 *A lenda do Cavaleiro Sem Cabeça*
- 2000 *The world of Stainboy* (curta)
- 2001 *O planeta dos macacos*
- 2003 *Peixe grande e suas histórias maravilhosas*
- 2005 *A fantástica fábrica de chocolate*
- 2005 *A noiva cadáver*
- 2007 *Sweeney Todd*
- 2009 *9: A salvação* (produtor)
- 2010 *Alice no país das maravilhas*
- 2012 *Abraham Lincoln: caçador de vampiros* (produtor)
- 2012 *Frankenweenie*
- 2012 *Sombras da noite*
- 2013 *Captain Sparky vs. the flying saucers*
(curta) (produtor)
- 2014 *Grandes olhos*



TIM BURTON

>> > OS DIRETORES

O que esperar de um menino solitário, que cresceu ignorado pelas pessoas à sua volta, tendo como amigos cachorros e monstros da televisão? Bom, se você der uma câmera para ele aos 13 anos de idade, pode ser que ele venha a se tornar um dos diretores mais criativos e bem-sucedidos do cinema mundial.

É assim que começa a história de Tim Burton. Mais que um cineasta, um verdadeiro artesão de universos. Criador de um imaginário bastante peculiar – que mistura sonho e horror, humor e melancolia, cores e sombras – seu estilo se tornou marca registrada, rapidamente identificado tanto pelos cenários góticos quanto pelos personagens fora do padrão hollywoodiano.

O estranho mundo de Tim Burton faz parte da coleção **Os diretores**. Em cada livro, um grande diretor da atualidade que conseguiu imprimir a sua marca pessoal e ainda conquistar sucesso de crítica e público. Sonhadores, rebeldes, inovadores ou revolucionários, **Os diretores** traz as mais brilhantes mentes do cinema e revela os bastidores dos seus filmes em críticas e artigos da época dos lançamentos. Essa coleção mostra o cinema como você nunca viu. Ou melhor, nunca leu.

leYa

leYa.com.br



ISBN 978-85-441-0226-9

Índice

CAPA PÁGINA

PÁGINA DE TÍTULO

SUMARIO

INTRODUÇÃO

CURTAS: TIM BURTON: 1989

AS GRANDES AVENTURAS DE PEE-WEE: TIM
BURTON: 1985

OS FANTASMAS SE DIVERTEM: TIM BURTON:
1987

BATMAN: TIM BURTON: 1989

EDWARD MÃOS DE TESOURA: TIM BURTON:
1990

BATMAN O RETORNO: TIM BURTON: 1992

O ESTRANHO MUNDO DE JACK: TIM BURTON:
1992

ED WOOD: TIM BURTON: 1994

MARTE ATACA!: TIM BURTON: 1997

A LENDA DO CAVALEIRO SEM CABEÇA: TIM
BURTON: 1999

PLANETA DOS MACACOS: TIM BURTON: 2001

PEIXE GRANDE: TIM BURTON: 2003

A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE: TIM
BURTON: 2005

A NOIVA CADÁVER: TIM BURTON: 2005

SWEENEY TODD: TIM BURTON: 2007

9 – A SALVAÇÃO: TIM BURTON: 2009

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: TIM
BURTON: 2010

PÁGINA DIREITOS AUTORAIS